Франсуаза Барб-Галль

Как говорить с детьми об искусстве

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Первая книга об искусстве для детей, адресованная взрослым

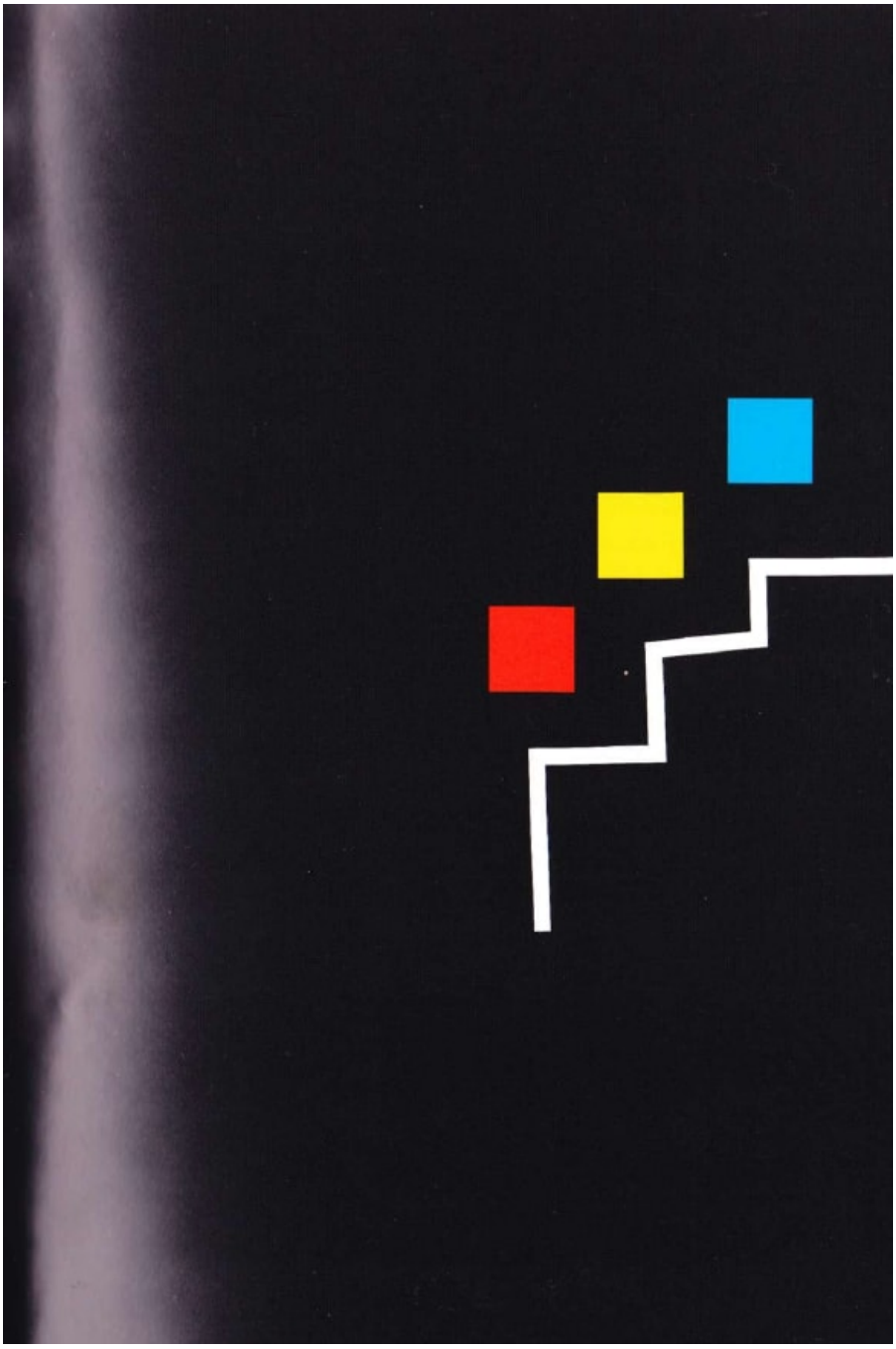
- Франсуаза Барб-Галль
- Предисловие к русскому изданию
- От автора
- Пробуждение интереса к живописи
- Как сделать поход в музей приятным и полезным
- Что показывать детям разного возраста
- От 5 до 7
- От 8 до 10
- От 11 до 13
- Не знаете? Ничего страшного
- Картины и музеи
- Художники
- Живопись XX века
- Картины на религиозные сюжеты
- Портрет
- Мифологические и исторические сюжеты, аллегории
- Пейзаж
- Жанровые сцены и натюрморты
- Сколько стоит картина
- Как смотреть на картину
- — 1-
- — 2-
- — 3-
- — 4-
- — 5-
- — 6-
- — 7-
- — 8-
- — 9-
- — 10-
- — 11-
- — 12-
- — 13-
- — 14-
- — 15-
- — 16-
- — 17-
- — 18-
- — 19-

- — 20-
- — 21-
- — 22-
- — 23-
- — 24-
- — 25-
- — 26
- — 27-
- — 28-
- — 29-
- — 30-

Франсуаза Барб-Галль
Как говорить с детьми об искусстве

Как говорить с детьми об искусстве

издательство «арка»
Санкт-Петербург
2007



Предисловие к русскому изданию

Книга «Как говорить с детьми об искусстве» неоднократно переиздавалась во Франции, переведена на английский язык и пользуется большим успехом в Англии и Америке. Это весьма примечательно, учитывая, какое огромное количество книг по искусству для детей всех возрастов и взрослых разной степени подготовленности ежегодно публикуется на Западе. Вероятно, главное отличие этой книги — в ее универсальности и демократичности. Кому-то она помогает сделать первый шаг, кому-то — преодолеть свою неуверенность и понять, что мир искусства открыт для всех. Разумеется, настоящий искусствовед сумеет рассказать и больше, и тоньше, и глубже о каждой из тридцати картин, отобранных автором. Но задача книги — сделать читателя, будь то ребенок или взрослый, не просто слушателем, а заинтересованным собеседником, расшевелить его, побудить задавать вопросы и самому искать ответы. Собственно, книга и построена в форме вопросов и ответов. Только нужно все время иметь в виду, что это не экзамен: вам предлагается всего лишь ключ, даются варианты, которые вы сами можете менять, дополнять или отбрасывать, руководствуясь собственным опытом.

Большое место в книге отведено картинам мастеров XX века, которые на Западе пользуются безусловным признанием и давно «допущены» в крупнейшие музеи мира. **Бэкон, Поллок, Базелиц** уже перешли в разряд современных классиков, хотя для российского зрителя еще недавно знакомство с искусством XX века заканчивалось на ранних работах **Пикассо** и **Шагала** (если говорить о представленных в книге художниках). Конечно, в последние десятилетия осведомленность россиян по части современной художественной жизни Запада существенно возросла благодаря многочисленным выставкам, кино и телевидению и, разумеется, Интернету. И все-таки отсутствие крупных имен и целых направлений нового искусства в постоянных экспозициях наших музеев привело к тому, что у массового зрителя не успела сформироваться привычка к восприятию такого искусства. Тем не менее мы и наши дети не должны оставаться в плену допотопных представлений об искусстве XX века и закрывать глаза на все, что нам непривычно, а потому непонятно и неприятно. Чем скорее мы сделаем первый шаг, тем скорее преодолеем не по нашей вине случившийся разрыв.

Необходимо сделать еще одно уточнение: хотя книга

называется «Как говорить с детьми об искусстве», речь в ней идет только о живописи, которая выступает здесь как самый популярный и удобный для всестороннего обсуждения вид искусства.

Наверное, кто-то из читателей, вздохнув, посетует: «Как жаль, что нет похожей книжки о картинах из наших музеев! Хорошо было бы пойти с детьми в Эрмитаж или в Третьяковку и проверить советы автора на практике». Может быть, со временем такая книга и появится, а пока спасибо французским издателям за остроумный и эффективный подход к вечно злободневной теме — как приобщить детей к искусству, если вы хотите воспитать их открытыми, восприимчивыми и думающими людьми.

Цель этой книги — помочь всем тем, кто любит живопись и хотел бы передать эту любовь своим детям. От читателя не требуется предварительной исторической или искусствоведческой подготовки и педагогического опыта. Это не пособие по искусствоведению; здесь нет обычного расположения материала в хронологическом порядке, нет обилия ученых терминов, которые могут только отпугнуть, зато есть необходимые подсказки.

Мир живописи — так уж повелось — внушает робость. Порой бывает нелегко облечь в слова самые очевидные вопросы. Мы не решаемся признаться себе, что ничего не понимаем в картине, которая вызывает всеобщий восторг, — и так же трудно бывает объяснить, почему мы предпочитаем ей какую-то другую. Возникающие у нас вопросы, даже самые естественные, остаются без ответа чаще всего потому, что мы боимся задавать их вслух. Мы полагаем (разумеется, безосновательно), что в подобных

элементарных вещах наверняка разбираются все, кроме нас! На такие «простые» вопросы и старается ответить эта книга — пусть не самым исчерпывающим образом, но как можно точнее и доступнее.

Мы отходим от традиционной подачи материала и вместо пространных теоретических сведений об эпохе, художнике, сюжете картины и т. д., предлагаем сразу взглянуть на само произведение. Это необходимый первый шаг. Такой принцип вполне разумен: для ребенка, как, впрочем, и для взрослого, если он не специалист, главное — сама картина. Она перед нами, здесь и сейчас; преамбулы и отступления могут только пригасить едва пробудившийся интерес. Что вы видите на полотне и что вы об этом думаете? И как выразить это простыми словами, понятными каждому?

Готовясь пойти с ребенком в музей или отвечая на вопросы, которые он может задать, когда увидит произведение живописи в церкви, в альбоме или на лотке букиниста, воспользуйтесь нашей книжкой. Каждый найдет в ней то, что интересно именно ему, и прочтет ее по-своему. В зависимости от ваших целей и от конкретного момента иногда объяснения могут показаться недостаточными, а иногда, наоборот, вам может хватить и одного абзаца. Эту книгу можно бегло перелистывать, носить с собой, читать вразбивку, двигаться от конца к началу, и если у вас появится ощущение, что все не так уж сложно, — значит, автор выполнил свою задачу.

От автора

Пробуждение интереса к живописи

Интерес к искусству, в частности к живописи (так же как, впрочем, и к чтению), у детей не возникает сам собой. Вызвать этот интерес не так уж сложно, по отбить его тоже очень легко. Поэтому делать первые шаги следует с большой осторожностью.

Откажитесь от стереотипов

При самых лучших намерениях есть риск начать не с того. Мы часто слышим или говорим сами: «В этом городе надо обязательно сходить в музей», «Это непременно надо увидеть», «Это так интересно» (или «Там так красиво!»). Но доводы, вполне убедительные для взрослого, вряд ли подействуют на ребенка. Мало надежды, что после ваших слов у него проснется интерес к искусству и тем более желание бежать в музей.

Обратитесь к собственному опыту

Скажите честно: знаете ли вы сами, почему в музей идти стоит? Каковы ваши собственные воспоминания о первом знакомстве с картинной галереей? Если смутные или не слишком радужные, лучше оставить их при себе. Вам было скучно тогда — ребенку будет скучно теперь: скука вещь заразительная. Если же, напротив, впечатления остались приятные, постарайтесь в них разобраться. Не ищите рациональных объяснений; забудьте все, что вы успели узнать с тех пор, вернитесь к своему раннему опыту. С него и надо начинать, именно его и надо попытаться передать детям.

Постарайтесь просто выразить свои чувства

Вы наверняка без особых усилий сможете воскресить в памяти то, что в свое время запало вам в душу: само произведение, зал, где вы его увидели, деталь картины или скульптуры. Пусть это будет мимолетное ощущение, атмосфера, цветовое пятно, отзывы знакомых о какой-то выставке, наконец, репродукция в журнале или в книге. Постарайтесь передать ребенку возникшие у вас чувства — без ученых рассуждений, своими словами.

Радость общения

В любом случае главным отправным моментом должен стать интерес, который вы когда-то испытали сами: его и нужно попробовать внушить ребенку. Расскажите ему, какая картина вам нравится, а какая нет, какая забавляет вас или представляется загадочной. Скорее всего ему захочется узнать почему, захочется проникнуть в эту тайну. Более того: если вы сами не можете определить, почему картина вызывает у вас ту или иную реакцию, смело признайтесь в этом. Поинтересуйтесь мнением ребенка; не исключено, что он сам подскажет вам ответ. Неважно, за что ценят картину искушенные зрители: для вас ценно то, что привлекает в ней ваших детей. Вы приоткрываете перед ними отдельную, собственную дверь в мир прекрасного. Ваши слова, минуты задушевного общения и взаимного доверия важнее любых поучений.

Не увлекайтесь

Не забегайте вперед, не распространяйтесь заранее о том, что вы собираетесь показать ребенку. Вы лишите его радости самостоятельного открытия. Восторгаться тем, чего человек — будь он большой или маленький — еще не знает, не видел, не читал и т. д., - занятие весьма неблагодарное. Поэтому не увлекайтесь, иначе ребенок почувствует себя лишним там, где вы уже освоились. Если вы станете на все лады высказывать собственные впечатления, чувства и оценки, что же останется ему самому? Дайте ему возможность сосредоточиться, собраться с мыслями. Конечно, если вы просто молча стоите перед картиной, к которой хотите привлечь его внимание, это ему вряд ли поможет. Но говорить слишком много и слишком уверенно, пожалуй, еще хуже.

Предоставьте ребенку свободу выбора

Если ребенок не разделяет ваших пристрастий, предоставьте ему свободу. Вы дали ему первый толчок — теперь доверьтесь его собственному выбору; ваше личное мнение для него лишь отправная точка. Определите, на что он обращает внимание. Идите за ним из зала в зал: рано или поздно он перед чем-то остановится, даже если до этого успеет равнодушно пройти мимо какого-нибудь общепризнанного шедевра. Вы сможете вернуться с

ним к этому шедевру позднее. Ваша задача — подготовить и подтолкнуть ребенка к первой встрече с прекрасным; не вам решать, где и когда она произойдет. Его выбор может вас удивить, огорчить, пойти наперекор вашим собственным вкусам, и тем не менее лучше всего начать именно с того, что выберет он сам, будь то пейзаж XIX века или монохромное полотно, написанное в 60-х годах XX века.

Начните с того, что выберет ваш ребенок

Оставим пока в стороне вопрос «с чего начать». На первом этапе не стоит пытаться дать детям стройную систему знаний с учетом хронологии, истории развития цивилизации и художественных стилей. Если позднее ваш ребенок захочет изучать искусство углубленно, это будет уже совсем другое дело. Со временем он сумеет приспособиться к определенным требованиям. А пока что ваша цель — доставить ему радость, простую, но редкую радость: способность видеть. Эта способность разовьется у ребенка только тогда, когда он будет свободно решать, на что именно смотреть, долго или недолго стоять перед какой-то картиной — в общем, станет сообразовываться исключительно с собственными желаниями.

Как сделать поход в музей приятным и полезным

Если вы хотите посетить музей, выставку или галерею, совместив приятное с полезным, не мешает усвоить несколько простых правил — настолько простых, что мы о них обычно забываем.

Не ходите в музей в дождливые дни

По традиции считается, что для музея лучше всего подходит дождливая погода. Разумеется, если у ребенка каникулы и вовсю светит солнце, естественнее побыть на воздухе, а уж никак не торчать в музее. Это расхожее мнение в корне неверно. Оно предполагает, что в музей ходят только когда больше нечем заняться. Между тем поход в музей должен быть сознательным выбором, праздником, а не способом убить время. Кстати, в солнечный день гораздо приятнее смотреть на картины, чем в пасмурный. Да и стоять в очереди в гардероб с мокрыми куртками и зонтами — довольно унылое занятие. Конечно, для настоящего любителя искусства подобные соображения роли не играют, но все это способно отравить первые детские впечатления.

Остановитесь на музее, до которого не слишком далеко

Выбираясь куда-то с детьми, мы заранее готовимся выслушивать нытье: «Далеко еще?», «Ну когда же мы наконец придем?». Если намеченный музей далеко от дома и дойти туда можно только пешком, лучше от этой затеи отказаться. Пока вы идете, ребенок устанет — и окончательно расстроится, узнав, что и по самому музею придется еще ходить и ходить. Предположим, вы благополучно преодолели путь — и увидели перед входом длиннющую очередь. Тут надо либо запастись терпением, либо прийти в другой день. Но уж коль скоро вы выстояли очередь и попали внутрь, до начала осмотра сводите ребенка в музейный кафетерий и дайте ему немного подкрепиться: настроение у него сразу поднимется.

Не затягивайте пребывание в музее, не старайтесь увидеть

все

Любой поход в музей — неважно в какой — серьезная нагрузка для ребенка. Он должен будет ходить не торопясь, не шуметь, не трогать ничего руками — все это нелегко. Маленькие дети вообще склонны рассматривать музейные залы как вожделенный простор, где можно всласть побегать. От ребенка потребуется известная сосредоточенность, концентрация внимания, которое наверняка рассеется, если вы с ним простоите перед картиной дольше, чем нужно. В тысячу раз полезнее провести пять минут перед одним произведением, чем в течение часа смотреть «по верхам» все подряд. Помните: через полчаса ребенок скорее всего насытится увиденным; чем он младше, тем меньше времени нужно отвести на пребывание в музее. Лучше снова прийти в другой день.

Объясните ребенку, как вести себя в музее

Основные правила поведения везде едины. Нельзя трогать картины и подходить к ним слишком близко; запрещается фотографировать со вспышкой. Детям эти правила могут показаться слишком строгими. Объясните, что все это придумано для того, чтобы живопись сохранилась как можно дольше. Есть картины, которым много веков; они пережили войны, пожары, наводнения, их легко повредить — они очень хрупкие и требуют самого бережного обращения. Если к ним прикоснуться, даже чистыми руками, можно их поцарапать или занести на поверхность невидимые вредные микроорганизмы. А бесчисленные фотовспышки со временем способны «обжечь» и обесцветить красочный слой. Поэтому некоторые музеи попросту запрещают посетителям проносить с собой фотоаппараты.

Поставьте себя на место вашего ребенка, «опуститесь» до его уровня

Музейная развеска картин рассчитана на уровень глаз взрослого. Попробуйте присесть и посмотреть на картину снизу — вы убедитесь, что ребенок, с его малым ростом, видит не совсем то же самое, что вы. Не забывайте об этом — тогда вы поймете, почему ребенка заинтересовала какая-то деталь, на ваш взгляд второстепенная. Возможно, что-то ускользнувшее от вашего внимания просто оказалось у него прямо перед глазами.

Пользуйтесь планами, читайте таблички

В большинстве музеев посетителям предлагаются подробные планы экспозиции. Объясните ребенку, как пользоваться планом, и он сам с удовольствием выберет маршрут. Детям постарше будет интересно узнать, по какому принципу картины размещаются в залах — по хронологическому или по тематическому. В каких-то залах может быть представлена живопись одной конкретной страны или творчество определенного художника, а в других могут вместе висеть произведения разных эпох и разных мастеров. Привлеките внимание ребенка к табличкам рядом с картинами, помогите правильно прочесть их названия, имена художников и даты, объясните простейшие обозначения техники («холст, масло» или «дерево, масло»).

Не бойтесь возвращаться к знакомым картинам

Если картина понравилась, ребенку захочется снова ее увидеть: все дети обожают по сто раз слушать любимые сказки или смотреть любимые фильмы. На начальном этапе вам придется терпеливо повторять один и тот же путь, но это не пустая трата времени, а очень важный ритуал. Полюбившаяся картина подогреет интерес к другим, и при вашей активной помощи ребенок поймет, что каждый раз, глядя на одну и ту же картину, можно открывать в ней для себя что-то новое.

Уходя из музея, купите открытки с репродукциями

Распланируйте время так, чтобы напоследок можно было выбрать и купить открытки. Открытки — прекрасные и необременительные сувениры; ими можно украсить стены в детской или использовать как закладки для книг. Ребенок будет коллекционировать их, иногда разбрасывать, терять, зато когда найдет снова, обрадуется им, как старым знакомым. Вначале это будут просто красивые картинки, которые так весело перебирать в музейном киоске, но потом эти миниатюрные репродукции помогут сохранить и оживить ранние детские впечатления.

Не забудьте зайти в кафе

Поход в музей не будет полным, если вы не зашли в кафе. Для ребенка это все равно что кино без попкорна или без мороженого. Если в музее нет кафетерия, зайдите куда-нибудь поблизости. Чем младше ребенок, тем важнее устроить ему этот маленький праздник.

Что показывать детям разного возраста

Устанавливать здесь какие-либо четкие границы бессмысленно. Любая картина может найти отклик в душе ребенка. Часто думают, что дети лучше воспринимают абстрактное искусство («похоже на детский рисунок») или что не стоит показывать им картину с незнакомым сюжетом. Ничего подобного. Попробуйте сами — и вас удивит, насколько дети восприимчивы к живописи. Они живут в мире образов и на бессознательном уровне усваивают законы зрительного восприятия, идущие от древней традиции живописи. Опирайтесь на эту реальность, не отзывайтесь слишком резко о картинах, которые им нравятся, и не навязывайте им те, которые нравятся вам.

Советы, предлагаемые ниже, помогут вам выбрать, куда пойти и что смотреть. Мы напомним, чем чаще всего интересуются дети, и проясним некоторые спорные моменты. Наши рекомендации ни в коем случае не следует воспринимать как предписания. Когда ребенок уже достаточно подрос, чтобы рассматривать картинки в книжке, он способен на своем уровне воспринимать живопись и получать от этого удовольствие. Но чтобы слушать пояснения взрослого, он должен обладать определенным словарным запасом, который обычно формируется к пяти годам. Этот возраст и выбран в качестве исходного.

Материал книги распределен по трем возрастным группам: от пяти до семи лет , от восьми до десяти , от одиннадцати до тринадцати и выше . Это не строгие рамки, а только ориентир, которого рекомендуется придерживаться, делая поправки на степень индивидуального развития ребенка. Каждая из трех возрастных групп отмечена своим цветом; для удобства то же цветовое обозначение используется в комментариях к картинам в третьей части книги — «Как смотреть на картину».

От 5 до 7

Что привлекает детей в этом возрасте

• Теплые, яркие цвета. Статистика свидетельствует, что малыши отдают предпочтение красному.

• Разнообразные формы и контрастные цвета, без оттенков (как в конструкторе «Лего»).

• Кажущаяся (иллюзорная) трехмерность изображения, которое выглядит «как настоящее».

• Точное воспроизведение текстуры материала (ткани, волос, меха и т. п.), когда хочется не только увидеть, но и потрогать.

• Картины, на которых изображены люди, животные или легко узнаваемые элементы пейзажа — дом, поле, сад, деревня, берег моря и т. п. (поэтому детям нравятся импрессионисты).

• Картины, показывающие людей в движении или в определенных позах (спящих, бегущих, ныряющих, падающих, танцующих и т. д.).

• Открытая передача эмоций в живописи любых эпох (смех, плач, нежность, гнев, удивление и т. п.).

• Простые композиции: одна центральная фигура и минимум второстепенных элементов.

• Мелкие детали: их малыши замечают в первую очередь.

Не забудьте!

Связь с повседневной жизнью

Дети этого возраста любят картины, на которых изображены сцены, предметы, действия и жесты, знакомые им из повседневной жизни. Один ребенок заметит женщину, которая

причесывается и наклоняется в точности как его мама, или мужчину, который работает за столом, уткнувшись носом в бумаги, совсем как его отец. А внимание другого малыша привлечет красное одеяло на полотне **Ван Гога** (см. ил. 21), потому что оно похоже на то, которое есть у него дома.

Двигательная реакция

Маленькие дети воспринимают картину не только глазами. Она вызывает у них двигательную реакцию. Часто ребенок мимически подражает увиденному и может буквально «сыграть» картину с помощью жестикуляции. Позднее он сумеет найти и слова, чтобы передать возникшие мысли и чувства. Динамичные, выразительные картины и скульптуры пользуются поэтому у малышей особым успехом.

Свобода воображения

Увиденную картину дети любят «подкрепить» какой-нибудь тут же придуманной подходящей историей: «Она, наверно, плачет, потому что…», «Может, раньше он сделал то-то и то-то, и поэтому…». Рассматривая абстрактную живопись, цвет и форму они обычно ассоциируют со знакомыми реальными предметами: желтое пятно — с солнцем или луной, а что-то кривое и длинное — со змеей или бананом. Мазки зеленого, которые для вас ничего не значат, для детей превращаются в травинки или в лягушат. Так малыши «присваивают» себе все, что видят. Современное искусство (живопись, скульптура, инсталляции), давая большой простор фантазии, вызывает у них любопытство. Даже самые неожиданные материалы (веточки, фрагменты пластика, камешки и прочий мусор), которыми пользуются современные художники, могут пробудить и заставить работать детское воображение.

Не только смотреть — говорить!

Неважно, на что именно смотрит ребенок — его интерес всегда можно подогреть с помощью простых вопросов, приглашающих к диалогу, например: «О чем ты сейчас думаешь?», «Что ты чувствуешь?», «Ты вспоминаешь что-нибудь похожее?», «А тебе не кажется?». Пусть ребенок учится различать такие понятия, как светлое — темное, тяжелое — легкое,

прозрачное — непрозрачное, толстое — тонкое, четкое — расплывчатое. Усвоив эти вещи на примере одной картины, он сможет легче разбираться в других. Секрет успешного начала — приучить детей смотреть внимательно, объяснить им, что каждая картина обладает своей особой атмосферой, и дать волю детскому воображению.

Книги или музей?

Малышей утомляет хождение по музеям и галереям: детское внимание неустойчиво. Но если им нравится разглядывать альбомы с репродукциями, это занятие можно превратить в игру, не всегда возможную в музее. Предположим, в монографии о **Мондриане** нашлась репродукция, на которой присутствуют красный, желтый и синий цвета. Листайте книгу дальше: красный исчезнет, потом появится снова, зато исчезнет желтый — и так далее. Рассматривать, ждать, искать, находить и снова терять — увлекательная игра, которая возможна не только с цветом, но и с формой, позами и фигурами; можно так поиграть и с фотографиями скульптур. Для начала очень важно просто вместе полистать книгу; пусть это войдет в привычку, как сказка на ночь. Если вы уловите какие-то конкретные предпочтения, имеет смысл пойти в музей, чтобы ребенок увидел полюбившуюся вещь «по — правдашнему». Он будет рад!

От 8 до 10

Что нравится детям в этом возрасте

• Яркая и контрастная живопись привлекает их так же, как и малышей.

• Картины, о которых можно что-то рассказать — либо в связи с сюжетом, либо с жизнью художника.

• Узнаваемые типажи: хорошие — плохие, сильные — слабые. Такие персонажи широко распространены в фильмах, мультфильмах, комиксах, видеоиграх и хорошо знакомы детям.

• Сражения и прочие виды противостояния, когда добро одерживает победу над злом, более слабый над более сильным (обязательное условие).

• Герои.

• Картины, которые смешат и веселят (или что-то высмеивают).

• Картины, от которых становится страшно.

• Фигуры странного вида, похожие на чудовищ.

• Картины, показывающие повседневную жизнь в разные исторические эпохи.

В этом возрасте дети подолгу простаивают перед картиной, как бы «входят» в нее. Пейзаж часто воспринимается как приглашение к путешествию.

Дети мысленно включаются в действие — идут по горам и долинам, попадают в бурю, плывут на кораблях, сражаются с чудовищами… Пейзаж стимулирует любовь к приключениям.

Не забудьте!

Зрительные ассоциации

Мир детских зрительных образов не всегда отличается высоким эстетическим уровнем, но любимые персонажи обычно храбрецы и силачи — герои фильмов, видеоигр, мультиков, комиксов. Вспомните знакомых героев, рассказывая детям о борьбе добра и зла: тут вам помогут и «Звездные войны», и «Человек-паук». С идеей противостояния добра и зла дети многократно столкнутся в произведениях живописи и скульптуры на мифологические или библейские сюжеты.

Другие цивилизации

Приключения в экзотической обстановке всегда кажутся особенно привлекательными, поэтому в фильмах и видеоиграх для детей действие часто происходит в таких странах, как Древний Китай, Египет, страна инков и т. д. Ранние зрительские впечатления — хорошая основа для того, чтобы дети заинтересовались искусством соответствующих стран и эпох.

Подробное знакомство с музеем

Его стоит начинать именно в этом возрасте. Ребенок с удовольствием пойдет в уже знакомый — или новый — музей с заранее определенной целью: увидеть там что-то особенно интересное.

Важно получать информацию самостоятельно

Очень важно, чтобы дети сами читали таблички («этикетки») при каждой картине, узнавали имя автора, название работы, год ее создания и т. п. Поначалу они будут читать все подряд и могут принять инвентарный номер за дату рождения художника, но с вашей помощью быстро во всем разберутся. Детям гораздо интереснее узнавать о картине самим, чем выслушивать то же самое от взрослых. Вдобавок это дает им столь желанное ощущение независимости.

Как это сделано?

Дети этой возрастной группы живо интересуются материалами и техникой искусства. Им особенно нравятся

картины, скульптуры или инсталляции, в которых можно различить мазки кисти, следы от работы ножниц, отпечатки пальцев, потеки, пятна и т. д. Тут им помогает собственный опыт — уроки рисования в начальных классах или в детском саду. В этом возрасте пора приучать детей рассматривать картину, отвлекаясь от сюжета, и поощрять их интерес к самому процессу работы, к технике живописи, как старинной, так и современной. В зале может оказаться профессиональный художник, который пишет копию какой-нибудь музейной картины: понаблюдайте за ним (только не мешайте работать). Если есть возможность, сходите с ребенком в мастерскую к литографу, керамисту, гобеленщику. Понаблюдайте также, как реставрируют фасады зданий или витражи.

От 11 до 13

Что интересует детей в этом возрасте

• Личность автора и главные этапы его биографии.

• История картины: почему она была создана в определенный момент жизни художника.

• Как строится картина — например, как с помощью перспективы достигается иллюзия глубины.

• Каким образом художник или скульптор выражает свои чувства и мысли. Например, как достигается впечатление движения, хотя фигуры неподвижны. Как передается сила личности в портрете и отчего возникает ощущение гармонии. Как художник трактует реальность, стремясь к наибольшей выразительности.

• Сколько времени ушло на создание картины.

• Символы, значение которых нужно понять, прежде чем удастся постичь скрытый смысл произведения. (Почему на картине изображен голубь? Что символизирует зажженная свеча?)

• Сравнение работ одного и того же автора. Прекрасный материал для этого дают автопортреты, например **Рембрандта, Ван Гога, Гогена**. С помощью сравнения можно научиться определять характерные черты разных периодов в творчестве автора.

• Сравнение картин разных художников, изображавших одинаковые или близкие сюжеты. (В чем сходство? В чем различие?)

• Связь картины и художника с историческими событиями. Тут уже можно привлечь контекст — материал из школьной программы по литературе и истории. Это позволит обнаружить параллели.

• Сколько стоит картина.

Не забудьте!

У детей становится меньше свободного времени

Отчасти это связано с возрастающей школьной нагрузкой. Тем важнее четко определить, с чем вы хотите познакомить ребенка, чтобы ему не казалось, будто он теряет время или, напротив, вынужден выполнять лишние, дополнительные задания.

Дети утрачивают непосредственность

Они уже многое знают и без колебаний дают оценку тому, что видят («Это глупо!», «Это некрасиво!», «В чем тут смысл?»). Сказать ребенку: «Ты неправ» нельзя — это тупик. Лучше занять открытую позицию — поинтересоваться его мнением, поделиться собственными знаниями, задать вопросы самому себе и сравнить ваши взгляды. Тогда ребенок поймет, что он не разглядел чего-то важного, и в другой раз будет смотреть внимательнее.

Темы, которые их смущают

В этом возрасте детей начинает смущать изображение человеческой наготы. Поскольку обнаженная натура — неотъемлемая принадлежность искусства на протяжении всей его истории, избегать этой темы было бы глупо и бессмысленно. Лучше сосредоточить внимание на смысле картины, а заодно поговорить о мастерстве в передаче обнаженного тела, о символической связи наготы с истиной, об эволюции человеческих представлений о красоте телосложения. Можно вспомнить о роли доскональной знания анатомии, остановиться на том, как художник передает фактуру кожи, и т. д.

Ассоциации с рекламой

Дети этого возраста отлично знают распространенные рекламные образы и охотно к ним обращаются. Реклама часто бывает связана с историей искусства — объясните ребенку, что это не случайно, и помогите ему «опознать» обыгранные в рекламе произведения. Если в рекламе использована картина или

деталь картины, сходите с ребенком в музей и покажите ему оригинал — или, по крайней мере, хорошую репродукцию. В логотипе международного кадрового агентства *Manpower* (вписанный в круг буквы «о» человек с идеальными пропорциями тела) использован знаменитый рисунок **Леонардо да Винчи**. Логотип косметической фирмы *L'Oreal Studio Line* явно подсказан композицией в духе **Мондриана**. Обратите внимание на то, как цвет и выбор позы соотносятся в телевизионной рекламе товаров, моды и т. д. с символикой, издавна присущей живописи.

Зачем нужна такая картина

Ключевой вопрос. Помогите ребенку обнаружить в картине что-то ускользнувшее от его внимания: тем самым в его глазах существование этой картины будет оправдано. Более того, возникнет интерес к тому, как личность автора отражается в произведении. К примеру, романтические этюды плывущих по небу облаков скорее всего оставят детей равнодушными. Но если вы объясните им, что в XIX веке облака символизировали неустойчивость человеческих чувств (они скрывают солнце, собираются перед бурей, предвещают грозу), это даст пищу детскому воображению.

Интерес к определенному художнику

История искусств для детей в этом возрасте область слишком общая, слишком отвлеченная, а вот история конкретного художника обычно вызывает живейший интерес. Поэтому стоит пойти на чью-нибудь персональную выставку или выбрать музей, наиболее полно представляющий творчество определенного мастера, даже если он не посвящен ему целиком. Детям понравится мысль о том, что художник — это тоже своего рода «звезда».

Не знаете? Ничего страшного

Рано или поздно ребенок спросит вас о чем-нибудь, что никогда не приходило вам в голову. Как ни досадно, вы вдруг

поймете, что на простой детский вопрос ответить не можете. Большинство людей, наталкиваясь на подобные проблемы, тоже становятся в тупик. Кто сказал, что именно вы должны знать все? Попробуйте начать с нуля, взглянуть на вещи непредвзято и отбросить общепринятые суждения. Это в равной мере касается самих художников, их произведений, сюжетов и задач — будь то Средние века или наши дни.

На с. 30–63 мы предлагаем примеры таких простейших вопросов. Для удобства они сгруппированы по темам, а ответы преследуют двоя кую цель:

1. Приучить двигаться от общего к частному. Сначала — общие соображения относительно музеев и картин (с. 30–34), затем вопросы, связанные с творчеством художников (с. 34–40), далее разговор о сюжетах произведений (с. 47–61) и о стоимости картин (с. 62–63).

2. Рассматривать тематику живописи в исторической последовательности, начиная со Средних веков. Вначале обсуждаются религиозные сюжеты (с. 47–51), портрет (с. 51–55), мифология и история (с. 55-5 8), пейзаж (с. 58–60) и наконец сцены повседневной жизни и изображение предметов (с. 60–61).

Особо говорится о современной живописи (с. 40–47), что вполне естественно: восприятие искусства XX века связано с определенными трудностями и порождает массу проблем.

Номера в скобках отсылают к репродукциям картин на с. 66–186.

Картины и музеи

Где были раньше картины, которые теперь висят в музеях?

У каждой картины своя история. Когда-то ни одна картина не предназначалась специально для музея. Живопись украшала церкви, дворцы, частные резиденции; ее скупали коллекционеры. Собрать в одном месте такое множество картин, которое мы привыкли видеть в музеях и галереях, раньше было невозможно, да и обстановка была совсем другая. Если вспомнить, что электрическое освещение появилось только в конце XIX века, мы поймем, как выглядели при свечах картины с золотым фоном и как яркость красок притягивала зрителей, стоявших в полутьме. А многие современные произведения искусства создаются как раз для того, чтобы выставляться на всеобщее обозрение: недаром они бывают огромных размеров!

Почему в музеях так много старинных картин на религиозные темы?

Не удивительно, что обилие религиозной тематики у многих посетителей не вызывает особого отклика: зачем тратить время на такие картины, если сам ты далек от религии? Между тем средневековая церковь, используя искусство как способ донести свои идеи до людей, способствовала развитию универсального языка зрительных образов. Такие основополагающие моменты, как композиция, колорит, символическая трактовка света и тени, были изначально разработаны в религиозной живописи. Игнорировать религиозную живопись — значит перекрыть себе доступ к языку зрительных образов, который по сей день питает изобразительное искусство — вплоть до рекламы.

Из чего делаются картины?

Две главных составляющих любой картины — основа (дерево или холст) и собственно живопись. Самые старые картины писались на деревянной основе (обычно на досках из тополя или дуба). Начиная с XV века художники стали переходить на холст, который уже в XVII веке почти полностью вытеснил дерево. Картины стали легче по весу, их стало проще хранить (холст

менее чувствителен к перемене погодных условий), проще перевозить (холст можно свернуть в рулон). Что касается красок, то они делаются из пигментов (порошкообразных красителей) и связующих веществ — натуральных (яичный желток) или искусственных. До XVIII века использовались только природные красители, затем появились синтетические, и диапазон цветов необычайно расширился. Красители, растертые на яичном желтке или на смеси клеевого раствора с маслом, называются ***темперой***. С XV века художники стали отдавать предпочтение масляной живописи. Масляные краски более жидкие и обладают большей прозрачностью, чем темпера. До начала XIX века краски обычно накладывались на грунт, белый или цвета охры, а потом покрывались защитным лаком. Сейчас художники часто используют акриловые краски.

Что такое «смешанная техника»?

Это значит, что художник использовал смесь разных красок — масляных, акриловых, лаков и т. д. Кроме красок, он мог применить материалы, которые обычно в живописи не используются: ткань, бумагу, песок, древесину, стекло.

Что кроме картин можно увидеть в художественной галерее?

В состав музейных экспозиций и временных выставок как правило входят рисунки, гравюры, пастели и даже фотографии. Рисунки — это чаще всего наброски или этюды, сделанные на разных стадиях подготовки к созданию картины, хотя они могут представлять собой и самостоятельные произведения. Поскольку бумага требует самого бережного обращения, такие работы выставляют ненадолго и при более слабом освещении, чем живопись.

Какая разница между настенной живописью и фресками?

Разница в технике. Фрески требуют специальной техники, при которой роспись делается по свежей, сырой штукатурке (*fresco* по-итальянски «свежий»). Когда краски высыхают, они глубоко впитываются в основу, что обеспечивает их прочность. А при другом способе краски наносятся на сухую штукатурку или на холст, который затем наклеивается на стену или на потолок.

Как попадают в музеи фрески и настенная живопись?

Когда-то все они и вправду украшали стены — стены церквей, монастырей, дворцов, а в музеи попадали так: слой живописи вместе с частью штукатурки осторожно отделяли от старой стены (которая обычно успевала пострадать от времени) и переносили на новую — в музей. Такой метод в ходу и до сих пор, хотя в наши дни чаще стараются сохранить фрески на прежнем месте, восстановив поврежденные участки и укрепив основу.

Почему одни картины подписаны, а другие нет?

Прежде всего это зависит от того, где и когда они были созданы. Долгое время сюжет картины и персона заказчика были важнее имени художника. Средневековые художники не подписывали свои произведения, поскольку считались всего-навсего техническими исполнителями, вроде ремесленников (как пекари или аптекари). В XV веке, с началом эпохи Возрождения, когда на первый план выдвинулась идея личности и живопись стала цениться как проявление творческих возможностей человека, художники уже подписывали свои работы — правда, не всегда. В обычай это вошло только в XIX веке. К авторской подписи иногда добавляется дата окончания работы и/или место ее создания. В наши дни многие художники не хотят подписывать свои вещи или стараются сделать подпись как можно менее заметной. Тут играют роль и эстетические соображения (подпись может помешать целостному восприятию картины), и нежелание афишировать свое «я»: кое-кто находит это старомодным.

Почему старинные картины обычно такие темные?

Некоторые картины были изначально написаны в темных тонах: например, в XVII веке любили изображать ночные сцены. Но как правило виноват тут лак, покрывающий красочный слой. Со временем лак темнеет — желтеет или даже приобретает коричневатый оттенок. Современные способы позволяют высветлить живопись, удалив один-два слоя старого лака. Картины, годами висевшие в помещениях при свечах, успевали покрыться копотью; ее тоже можно удалить. Если же сами краски потемнели от времени, сделать картину светлее уже не удастся.

Переписывают ли поврежденные картины?

Нет, их не переписывают, а реставрируют. Поверхность картины расчищают, а если красочный слой отстает от основы, начинает пузыриться и трескаться, его укрепляют; при необходимости укрепляют и саму основу. Если на картине обнаруживаются участки, где живопись полностью утрачена, их закрашивают небольшими мазками тщательно подобранной по оттенку краски. Мазки реставратора накладываются параллельно соседним, авторским, но при этом они должны быть различимы невооруженным глазом. Тогда даже сильно поврежденная картина будет иметь приличный вид, не превращаясь в откровенную подделку. Отсюда три главных правила реставрации: восстановленный участок должен на глаз отличаться от авторского подлинника; краски следует выбирать только такие, которые при повторной реставрации можно будет удалить и заменить другими; все используемые материалы должны быть надежными и безопасными, чтобы ни сразу, ни потом не повредить картине.

Почему одни картины под стеклом, а другие нет?

Все картины в той или иной степени нуждаются в защите. Стекло предохраняет их от пыли и уменьшает риск повреждений от внешних воздействий. Произведения искусства, особенно прославленные шедевры, часто становятся мишенью для вандалов: например, «Даная» **Рембрандта** из собрания Эрмитажа в Петербурге была облита кислотой, а в лондонской Национальной галерее «Венера с зеркалом» **Веласкеса** была исполосована ножом. Поэтому картины надо стараться всячески оберегать.

Похищают ли картины из музеев и галерей?

Время от времени это случается. Одни картины быстро находятся, другие исчезают бесследно. Самый известный случай похищения — кража «Моны Лизы» из парижского Лувра 21 августа 1911 года. Картину удалось отыскать только через два года. Похититель, по происхождению итальянец, хотел вернуть картину на историческую родину, полагая, что она была «украдена» во время итальянских походов Наполеона. С тех пор во всех музеях стали уделять гораздо больше внимания вопросам

безопасности.

Кто выбирает рамы для старинных картин?

Картина может остаться в той раме, которую в свое время подобрал для нее художник или заказчик, но это бывает редко. Иногда раму выбирает кто-нибудь из позднейших владельцев, и этот выбор сам по себе может представлять исторический интерес. Но обычно такими вопросами занимаются хранители музейных собраний.

Почему в некоторых картинах чего-то не хватает?

В эпоху Средневековья и Возрождения были широко распространены картины из нескольких частей: ***диптихи*** (из двух половин, или створок), ***триптихи*** (из двух боковых створок и центральной части) и ***полиптихи*** (из многих частей). На протяжении веков какая-то часть могла пострадать от времени, другая могла попросту затеряться — створки нередко разделяли, поскольку так их легче было продать. В результате фрагменты одного и того же произведения нередко находят пристанище в разных современных музеях. Размеры и форму многих картин меняли, приспосабливая их ко вкусам эпохи (так, прямоугольное полотно, следуя моде, превращалось в овальное), или из практических соображений: фреску или холст подгоняли по размерам к стене, куда их предполагалось поместить.

Художники

За что художника называют великим?

Великий художник открывает новый взгляд на мир — не только другим живописцам, но и широкой публике. После него уже нельзя писать как прежде. Он входит в историю искусства как первооткрыватель и новатор, чье творчество смогло повлиять на целые поколения. Его шедевры неразрывно связаны с его эпохой, но при этом не подвластны изменчивой моде. Великий художник сам меняет мир, он становится примером для подражания и в то же время остается неподражаемым. **Леонардо да Винчи** совершил открытие в использовании тончайшей светотени (***сфумато***) (6); **Караваджо** впервые стал применять резкие светотеневые контрасты (10); **Патинир** сыграл решающую роль в развитии пейзажной живописи (7); **Дега** показал выразительность человеческих движений и поз (20) и т. д. — примеры можно приводить бесконечно.

Как учились и как учатся сейчас художники?

В Средние века и в эпоху Возрождения обучение начиналось очень рано. Примерно в десять лет способных детей определяли в ученики к известным живописцам. В мастерской им на первых порах поручалось готовить краски — толочь камни в порошок, разводить полученные пигменты и т. д., потом их начинали обучать рисованию и напоследок — живописи. Процесс обучения длился годами; за это время ученик проходил путь от помощника до фактического участника работы своего наставника. Когда он дорастал до того, что сам мог получать и выполнять заказы, его признавали полноправным художником. Он начинал работать под собственным именем и обычно открывал мастерскую, где в свою очередь обучал молодых. Понятно, почему в старину живопись была семейным делом, переходившим от отца к сыну. В XVII веке начали появляться академии живописи; вокруг них объединялись опытные художники, которые вели для начинающих живописцев теоретические и практические занятия. Такие центры стали предшественниками современных художественных школ.

Правда ли, что художник может стать знаменитым только

после смерти?

Такая мысль действительно возникает: ведь в музеях шире всего представлено творчество именно старых мастеров. Создается впечатление, будто слава приходит к художнику только после его кончины. К счастью, это не так — мы убеждаемся в этом, попадая в галереи современного искусства. К тому же многие художники, чье творчество восхищает нас сегодня, были признаны и прославились еще при жизни. Однако верно и то, что с течением времени творчество того или иного художника предстает перед нами во всей полноте, и мы можем правильнее оценить его роль в развитии мировой живописи.

И если прижизненная слава художника не потускнела до наших дней, его имя скорее всего останется в веках.

Всегда ли были знаменитыми художники, которые прославлены сегодня?

Нет, не всегда. На протяжении столетий отношение к художникам не раз претерпевало перемены. Изменялись вкусы эпохи; работы одних мастеров расходились по свету, работы других терялись или разрушались от времени. Так, **Вермеер** (15) и **Жорж де Латур** (11), живописцы XVII века, после долгого периода забвения были заново открыты исследователями XIX и XX веков. Но это был лишь преходящий эпизод в судьбе их творений, поскольку обоих мастеров успели по достоинству оценить при жизни. С другой стороны, **Ван Гогу** (21) была уготована только посмертная слава: жизнь он прожил в полной безвестности. Его живописное новаторство осталось непонятым современниками, зато оказалось как нельзя более востребованным в наши дни.

Почему так много неизвестных художников?

В Древней Греции и Древнем Риме имена художников и сведения об их творчестве записывались и сохранились в античных текстах (в отличие от самих произведений), но в других странах привычка оставлять такого рода письменные свидетельства возникла сравнительно поздно: в Италии, например, она отмечается только с XVI века. До этого публика знала в основном имена художников, которые более прочих были «на виду». Поскольку работы редко подписывались, в дальнейшем

возникли сложности с определением авторства и принадлежности картины тому или иному мастеру. В ряде случаев авторство удавалось постепенно установить путем сопоставления картин, выполненных в одинаковой манере, а также с помощью архивных материалов (инвентарных описей, платежных документов, нотариальных актов). Дело упрощалось, если в распоряжении исследователя была хотя бы одна подписная работа. К сожалению, документальные источники в большинстве своем со временем утрачиваются, и точная атрибуция картины оказывается невозможной — если только в архивах не посчастливится обнаружить что-то новое.

Почему среди художников так мало женщин?

В наши дни их как раз довольно много, но в прошлом женщины-художники и вправду были наперечет. Дело в том, что когда-то женщине в обществе отводилась второстепенная роль. Право заниматься профессиональной деятельностью, в том числе в сфере искусств, женщины получили фактически только в начале XX века. Тем не менее история знает немало прославленных художниц: это **Софониcба Ангишола** (1530–1625), **Лавиния Фонтана** (1552–1614), **Артемизия Джентилески** (1597–1651), **Элизабет Виже-Лебрен** (1755-1 842), **Мэри Кассатт** (1844–1926). Имена других почти забылись или канули в безвестность; иногда мы знаем только мастерские, где они работали. В Средние века монахини, а позднее дочери художников нередко занимались живописью, но их произведения обычно оставались безымянными. Тем не менее с началом XVII века некоторые художницы сумели добиться известности при жизни. Писали они по преимуществу портреты и натюрморты, поскольку работать с обнаженной натурой женщинам было запрещено. Поэтому — за редким исключением — религиозные, мифологические и исторические темы оставались пне пределов их творчества. В наше время, особенно в последние тридцать лет, научный интерес к «женской» живописи существенно повысился, и в этом бесспорная заслуга американских исследовательниц.

Как художник выбирает, что изображать?

До конца XVIII века художники работали на заказ. Заказчик заключал с приглашенным художником письменный контракт, выбирал тему картины и оговаривал свои требования. Из

дошедших до нас документов XV века явствует, что заранее определялось все до мелочей: количество фигур, декоративные детали, выбор и даже соотношение цветов. Назначался срок окончания работы (с поправкой на возможную задержку); предусматривались также позднейшие исправления и доделки — что-то вроде гарантийных услуг после продажи.

Система работы на заказ просуществовала очень долго, прежде всего в сфере официальной живописи (религиозные сюжеты, портреты государственных деятелей и коронованных особ), но мало-помалу стала отходить на второй план. Уже в XVII веке (10, 14) и в особенности с наступлением эпохи романтизма в начале XIX-го художники предпочитали выбирать сюжеты по собственному усмотрению. И тут они снова столкнулись с необходимостью искать кого-то, кто смог бы не только оценить, но и купить готовое произведение.

Правда ли, что в старину художники не только писали картины?

Да, правда. В Средние века художники фактически считались ремесленниками и выполняли любые работы, суть которых состояла в нанесении краски на некую поверхность. Им поручали не только писать картины, но и украшать росписью предметы мебели, турнирное оружие, деревянные переплеты для реестров, знамена, флаги и т. п. Положение отчасти изменилось в эпоху Возрождения (XV–XVI века), но и тогда художники наряду с картинами занимались оформлением праздничных шествий и торжественных церемоний, создавали эскизы для ювелирных украшений и т. д.

Мог ли художник не поладить с заказчиком?

Разногласия между ними возникали постоянно, чаще всего если художник не заканчивал работу в срок или пренебрегал условиями договора. История знает примеры, когда заказчик получал свою картину с опозданием на несколько лет или не получал вообще (6). Споры велись, в частности, по поводу размеров и количества фигур или того, как они распределены на полотне; заказчик мог быть также недоволен нарушением принятых в то время правил приличия. Иногда художник соглашался что-то переделать. Если же клиент наотрез отказывался принять работу и расплатиться, автор получал право

продать ее кому-нибудь другому. В особых случаях подобного рода споры разрешал специально созванный «художественный совет», а бывало и так, что дело доходило до суда.

Чем заказчик отличается от мецената?

Заказчик — это клиент, на которого работает художник. Он может получить всего один заказ, а может получать их регулярно. Заказать можно что угодно: мебель, дом, проект нового оперного театра, сад и, разумеется, картину. Денежные отношения художника с заказчиком определяются стоимостью заказанной и представленной работы. Слово «меценат» (от имени богатого древнеримского покровителя поэтов и художников) предполагает нечто большее: существенную и постоянную материальную поддержку какого-либо художника или определенного направления в искусстве. Меценатство, процветавшее в эпоху Возрождения, основывалось не на одной любви к искусству: работы, созданные на средства покровителя, становились свидетельством его щедрости и широты взглядов, придавали ему вес в обществе. В XX веке идея меценатства захватила деловой мир. В наши дни промышленные компании и банки выступают как спонсоры дорогостоящих проектов в области искусства: организуют масштабные выставки, финансируют реставрацию памятников культуры, дают заказы художникам и скульпторам, устраивают конкурсы творческой молодежи, выделяют большие суммы на премии для победителей и т. д.

Может ли художник выразить себя, если работает на заказ?

Согласно расхожему представлению, особенно популярному в наши дни, художник творит, повинуясь порыву вдохновения, и дает полную волю своей фантазии и чувствам. Эта романтическая и в чем-то наивная мысль никак не вяжется с тем, что мы знаем о господствовавшей веками системе работы на заказ. Самовыражение происходит независимо от того, близка ли заданная тема сердцу мастера. Творческое начало проявляется не в умении выбрать сюжет, а в способности его воплотить. Художник создает особую изобразительную систему, которая помогает ему перевести то, что он видит, на язык своего искусства и осмыслить это по-своему.

Как художники добивались известности?

Молодой талантливый живописец, работая в мастерской признанного мэтра, имел дело с многочисленными заказчиками своего учителя. Когда же его собственные работы начинали появляться в церквях, монастырях и частных резиденциях, его репутация укреплялась, хвалебные отзывы передавались из уст в уста, имя художника приобретало известность. Выставки в нынешнем понимании возникли только в XVII веке; вначале были просто показы ученических работ, которые устраивали академии искусств. Понемногу художники освобождались от контроля всевозможных советов и комитетов, отбиравших произведения на выставки, и начинали действовать самостоятельно. С конца XIX века количество выставок и свободных салонов многократно выросло, и примерно в то же время стали открываться частные галереи для демонстрации и продажи картин.

Должен ли художник давать пояснения к своим картинам?

Многие думают, что по-настоящему объяснить смысл картины может только сам художник, если снабдит ее пояснительным текстом. Такая позиция предполагает, будто живопись менее красноречива, чем слова. Это чистой воды заблуждение. Мы же не ждем от пианиста, чтобы он, исполняя сонату, пояснял на словах, что выражает музыка; с какой же стати это делать художнику? Живопись сама по себе есть особый язык. С помощью зрительных образов художник не иллюстрирует, а материализует свои идеи. Художники, писавшие о собственном творчестве (например, некоторые абстракционисты), не занимались собственно толкованием своих картин, а скорее объясняли мотивы их создания или излагали соображения общего характера.

С этим вопросом тесно связан другой — о границах полномочий искусствоведов, историков искусства и художественных критиков. Суть их деятельности сводится как раз к то му, чтобы добраться до «текста», стоящего за образом, и расшифровать его. Разумеется, их изыскания должны основываться на доскональном знании истории — истории страны, искусства этой страны и творчества интересующего их художника.

Живопись XX века

Что такое абстрактная живопись?

Живопись называют абстрактной, если она не отражает видимую реальность. В абстрактной живописи нет предметов, мест, людей, реальных или вымышленных; есть только смешение цветов и форм. Такая живопись ничего не «воспроизводит» — она «производит» самое себя. Условное деление живописи на абстрактную и фигуративную (предметную) для многих художников не является окончательным: в образах, возникших во взаимодействии с реальностью, в какой-то мере сохраняется эта реальность, хотя фактического, «фотографического» ее отображения нет. Элементы абстрактного и фигуративного могут у таких художников соседствовать в одной картине: так, на полотне **Френсиса Бэкона** (29) мы видим у ног Изабеллы Росторн «лужи» пролитой краски. Но художники противоположного типа — «чистые» абстракционисты — решительно и бесповоротно отделяют абстрактное искусство от предметного. Считается, что первым произведением абстрактной живописи была акварель, написанная в 1910 году русским художником **Василием Кандинским** (1866–1944). Сейчас она хранится в Национальном музее современного искусства в Париже. В более широком смысле понятие «абстрактный» обычно применяется к формам, не связанным с окружающей реальностью, например к орнаментам, которые используются в исламском искусстве, и вообще к любым отвечающим этому требованию формам декоративного искусства.

Что такое монохромия?

Монохромия — это абстрактная картина, написанная одним цветом. Первым, кто создал подобного рода изображение, был русский художник **Казимир Малевич** (1878–1935); его «Белый квадрат на белом фоне» (1918) сейчас находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Использование монохромной техники — не самоцель, а способ поставить зрителя лицом к лицу с проблемой, занимавшей самого художника: как далеко простираются возможности изображения. В разные периоды и у разных художников монохромия может трактоваться различно: от демонстрации материальности живописи до

попытки передать ощущение бесконечности и пустоты космоса. Абстрактная монохромия двойственна: она держится на зыбком равновесии между идеей самоуничтожения живописи путем доведения ее «до последней черты» — и идеей возвращения к истокам этого вида искусства (27).

Почему современные картины часто выставляются без рам?

Уже в конце XIX века такие художники, как **Ван Гог, Сёра и Писсарро**, отказались от тяжеловесных золоченых рам и предпочли им более скромные — белые или цветные. Это был отказ от буржуазности, от традиции считать живопись принадлежностью роскошных интерьеров. Новая живопись, демократичная по духу, избавлялась от устаревших «побрякушек». Позднее, в XX веке, многие художники вообще перестали использовать рамы. Этим лишний раз подчеркивалась самодостаточность живописи, которую не должны ограничивать никакие внешние рамки. Кроме того, искусство XX века как правило делает акцент на процессе работы, а не на его результате, и отсутствие рамы способствует ощущению того, что картина не просто не закончена, но и не может быть закончена. Такая картина воспринимается не как изолированный, ограниченный чем-то объект, а как открытое пространство.

Почему название не всегда связано с тем, что мы видим на картине?

Мы привыкли к точным, описательным названиям, которые в прошлом давали картинам сами их авторы или музейные реестры, и поэтому названия многих произведений живописи XX века кажутся нам непонятными или даже бессмысленными. Между тем это вовсе не говорит о нарочитом пренебрежении художника к зрителю или о желании его позлить. Название не должно напрямую соответствовать содержанию картины; его роль гораздо многозначнее. Оно может быть связано с чем-то (или с кем-то), что в свое время вдохновило художника, может заставить задуматься о скрытом смысле, навеять определенное настроение, придать картине поэтическую или юмористическую окраску — и т. д. Во многих случаях название становится такой же полноправной частью картины, как и само изображение: одно неотделимо от другого.

Почему так много картин без названия?

Бытует мнение, что картина без названия достаточно красноречива и выразительна, чтобы обойтись без ярлыков. Есть художники, которые намеренно избегают называть свои работы, опасаясь, что это умалит их значимость. Отсутствие сопровождающих слов как бы приглашает зрителя смотреть на картину «в чистом виде», без какого-либо посредничества. Освобождаясь от названия, картина одновременно избавляется от необходимости ему соответствовать. Не будучи привязана к словам, картина не противоречит им и фактически может ими пренебречь; в идеале изображение не нуждается в языке. В каком-то смысле это сближает искусство с природными явлениями: ведь гора, например, существует сама по себе и не должна обязательно называться горой. Поэтому часто кажется, что название — обременительная, лишняя добавка. Правда, следует подчеркнуть, что названия имеют практическое значение — без них было бы трудно составлять каталоги и описи. И когда художник выбирает для своей картины вариант «без названия», он отчасти лукавит — как-то он все-таки ее называет! Нередко «безымянные» картины нумеруются и объединяются в серии — «Без названия № 1», «Без названия № 2» и т. д. Тем самым зрителю предлагается рассматривать отдельные работы как часть единого цикла — это похоже на то, что мы имеем в музыке (концерт № 1, концерт № 2 и т. д.).

Почему многие художники снова и снова возвращаются к одной полюбившейся им теме?

Согласно расхожему мнению, такие художники разрабатывают одну и ту же «богатую жилу» ради прибыли и тем самым скрывают неспособность творчески развиваться. Пожалуй, тут есть доля правды, но нельзя упускать из виду два важных обстоятельства. Во-первых, художники тоже люди и нуждаются в хлебе насущном. Сам **Ренуар** признавался, что умер бы с голоду, если бы не писал десятками свои очаровательные натюрморты. Покупательский спрос может ощутимо влиять на творчество художника, вынуждая его повторяться. Только финансово независимый человек (или человек не от мира сего!) может позволить себе воспротивиться законам рынка и удержаться от соблазна производить то, что хорошо продается. Во-вторых, многократное обращение к определенной теме далеко не всегда есть перепев одного и того же. Многим художникам

ограниченный репертуар дает простор для углубленного, детального исследования. И тогда это уже не повторение, а утонченное и сложное искусство вариаций. В обществе, которым управляет переменчивая мода, в обществе, одержимом стремлением к новизне (как будто новизна сама по себе чего-то стоит!), приверженность одной линии говорит о завидной внутренней свободе художника. Он создает свой собственный мир и открывает в нем глубины, которые другим и не снились (27).

Как понять, есть ли смысл в картине, на которую я смотрю?

Перед картинами старых мастеров такой вопрос не возникает. Ясность сюжета и мастерство живописца говорят сами за себя: одного полотна **Вермеера** (15) достаточно, чтобы по достоинству оценить его творчество. Другое дело живопись наших дней. Современную картину почти никогда нельзя рассматривать как итог. Это скорее некий этап, мгновение, как отдельное слово в книге или как кирпичик в целой стене. Чтобы понять все ее значение, картину нужно рассматривать в широком контексте, а для этого знать биографию художника, эволюцию его творчества, его место в истории искусства. Для зрителя это непросто, но выставки и книги помогают. В любом случае важно помнить: то, что вы видите здесь и сейчас — не более чем эпизод в долгом процессе (24, 26, 27).

Почему картины бывают похожи на развалины или на груды мусора?

Современное искусство, возникшее из недр общества потребления, часто использует отходы этого общества. И в современных картинах сплошь и рядом мы видим всякий мусор. Если же обратиться к более глубоким причинам этого явления, то надо вспомнить, что традиционная система отображения мира в искусстве была полностью опрокинута после Второй мировой войны — в числе прочего, после взрывов атомной бомбы. Хиросима показала человечеству, каким может быть его конец. В живописи, наряду с разного рода отходами, появилась тема разрухи, руин, следов погибшей жизни, а значит и воспоминаний. С усердием археологов искусство собирает по крохам и копит для будущего обломки рухнувшего мира. Искусство становится комментарием к истории. Лаконичная и внешне скудная современная живопись внушает нам, что даже самая

малозаметная деталь достойна нашего внимания, что на малейшую трещинку или пятно нужно уметь взглянуть так, как если бы мы их видели в первый — или в последний — раз.

Да это просто мазня!

Такого рода приговор — результат недопонимания. В наше время нельзя ждать от живописи того, к чему мы привыкли, — той же техники, как на картинах старых мастеров, и такого же ее применения. Когда мы смотрим на девушку в джинсах, мы ведь не ожидаем увидеть силуэт маркизы в кринолине… Если мы замечаем в картине какую-то, как нам кажется, поспешность, неумелость, неряшливость, недостаточную проработку формы, нарушение пропорций и т. д., это не означает, что художник не умеет рисовать, а объясняется природой художественной задачи. Образ в живописи — явление иного рода, чем повествование или имитация: он эквивалентен реальности. Темы, которые выбирает художник, — хаос, одиночество, невинность, поток воспоминаний, ликование и т. п. — в живописи не «рассказываются» и не «разыгрываются», как в театре, а передаются напрямую, через экспрессию формы и цвета (28).

Картина явно не закончена!

Только автор может решить, завершена его картина или нет. Никто другой судить об этом не имеет права. Со стороны нельзя понять, почему художник прекратил работу на каком-то этапе. Он руководствуется собственными соображениями. Требование завершенности картины нельзя возводить в абсолют; это во многом зависит от исторического контекста. Если современная картина кажется нам незаконченной, виной этому могут быть наши устаревшие критерии. Нередко впечатление незаконченности создается намеренно: художник дает зрителю понять, что работа будет продолжена, он прервал ее лишь ненадолго… Картина выражает неудовлетворенность автора тем, что сделано на данный момент, и в то же время говорит о неугасающей жажде творчества (30).

Такое и ребенок нарисует!

Конечно, ребенок может нарисовать что-то похожее на то, что

мы видим в музеях современного искусства. Но ребенок не обладает той эмоциональной и интеллектуальной зрелостью, которая позволяет создать картину. Дети рисуют спонтанно (так же как поют или танцуют), а художник творит осознанно. Одна из труднейших задач художника состоит в том, чтобы сочетать в своем творчестве все преимущества опыта, духовного и чувственного, с присущей детям непосредственностью. Художник стремится не к возвращению утраченной наивности, но к передаче полноты и силы чувств, которые свойственны детям, испытывающим их впервые.

Полная бессмыслица!

Если в картине отсутствуют привычные ориентиры, это не означает, что она лишена смысла. Может быть, вы просто не сумели его расшифровать. Называть произведение бессмыслицей равнозначно тому, чтобы походя отвергать все, чего вы не понимаете. Вы же не станете утверждать, что человек, говорящий на незнакомом языке, несет околесицу: вам просто нужен переводчик. Так и с живописью: иногда разумнее признать, что вы еще не научились понимать ее язык (26). «Такое кто угодно намалюет!» Сказать так легче всего, но это неправда. Тем не менее, когда на пустом холсте видишь одну-единственную линию или несколько цветных пятен, подобную реакцию можно понять. Действительно, чисто технически «кто угодно» в состоянии взять кисть и без особого труда написать, к примеру, монохромию. Но достичь такого понимания мира, которое позволит задумать и осуществить именно данное произведение, способны лишь немногие. У художника зачастую уходят годы на то, чтобы создать определенный тип картины, и при этом, отдавая свою работу на суд публике, он рискует столкнуться с полным непониманием. Подражать такой живописи не означает ее понимать; с творчеством это не имеет ничего общего. А речь идет именно о творчестве, о том, что в какое-то время в каком-то месте нашелся художник, в голове которого созрел — и затем воплотился — некий творческий замысел, и мы видим его результат. Заниматься живописью и быть художником — далеко не одно и то же. Сам по себе факт создания картины еще не делает из человека художника. Живопись должна быть образом жизни, способом общения с миром. Это предполагает серьезный выбор, который не каждому по плечу.

Художник просто издевается над нами!

Поверьте — художнику, как и любому из нас, не до того: ему есть чем заняться. Бывает, конечно, что его творческая свобода, проявляясь определенным образом, вызывает раздражение публики. Зрителю может показаться, что над ним смеются или издеваются, если он подходит к картине предвзято — то есть если он заранее знает, что должно ему дать произведение живописи. Если его ожидания не оправдываются, он чувствует себя обманутым. Но при этом зритель упускает из виду одну важную вещь: как можно считать себя мишенью для насмешек, если вас никто не заставляет смотреть на эту конкретную картину и тем более приходить от нее в восторг?! Картина никому не навязывается, она существует сама по себе. Между прочим, статистика свидетельствует, что художники и их творчество гораздо чаще, чем зрители, становятся мишенью для язвительных насмешек и даже оскорблений.

Живопись старых мастеров гораздо понятнее

Распространенное заблуждение. Действительно, проще увидеть, что изображено на картине, но этого недостаточно: надо еще расшифровать сюжет. Между тем многие сюжеты — исторические, литературные, религиозные, мифологические — сплошь и рядом оставляют современного зрителя в недоумении. Даже если сюжет представляется очевидным, понять смысл произведения не так легко. Допустим, нам ясно, что «Мона Лиза» (6) — прекрасный женский портрет, но разве это все, что художник вложил в свое произведение? В прошлые века восприятие живописи требовало знания определенного набора символов. Чтобы понять картину **Уччелло** «Святой Георгий» (3), нужно знать, например, что рыцарь символизирует добро, а дракон — зло. Чтобы понять «Рождение Венеры» **Боттичелли** (4), нужно помнить, что Венера — богиня любви и красоты и что она родилась из морской пены. В наши дни живопись содержит ориентиры иного рода и отсылает зрителя к современному опыту. Она выражает то, что знакомо нам всем: страх всеобщей гибели, стремление его преодолеть, бунтарские настроения, желания, надежду, смятение чувств, борьбу инстинктов… И разобраться в этом можно сразу, без какой-либо дополнительной информации.

То, что сегодня именуют искусством, вообще не искусство

Столь категоричное утверждение предполагает, что вы-то

знаете, что такое настоящее искусство: по-вашему, под это определение подходит только живопись, совершенная в техническом и эстетическом отношении, и это совершенство остается неизменным — вне зависимости от перипетий истории. Однако дело обстоит совсем иначе. С доисторических времен искусство играло в жизни общества огромную роль. Известно, что первобытные люди доставляли красители за сотни километров от залежей минералов и что краски ценились ими так же, как и оружие. Живопись была тогда одним из условий выживания, а не просто способом украсить жилище или домашнюю утварь. Живописный образ создает особое пространство, в котором — и через которое — художник осуществляет свое предназначение. Это мост между личностью художника и внешним миром; благодаря ему художник может выразить то, что он чувствует, к чему стремится, на что надеется, чего боится и чего не приемлет. В течение многих веков живопись действительно отображала выработанные человечеством идеалы красоты, но этим ее функции не исчерпываются. Ни живопись, ни искусство вообще нельзя сводить к одним лишь поискам прекрасного, даже если иногда нам хочется, чтобы это было так.

Почему такая мазня висит в музее?

Музей покупает ту или иную картину потому, что в ней запечатлен и некий этап творческого пути художника, и определенный исторический этап. Если оба эти существенных момента совпадают, картина становится «этапной», то есть по-настоящему значительной. Задача музея современного искусства не в том, чтобы доставлять нам одно только эстетическое наслаждение. Конечно, бывает, что искусство помогает нам отвлечься от тягот реального существования, но это также лаборатория, где накапливается человеческий опыт. Современное искусство позволяет рассмотреть то, что нас окружает, как бы сквозь увеличительное стекло — пусть даже искажающее. Так или иначе, время все расставит по своим местам: восприятие определенных вещей может притупиться или, напротив, обостриться; какие-то картины потеряют свою былую значимость, а другие обретут новую силу воздействия на зрителей.

Картины на религиозные сюжеты

Веками назначение живописи состояло в том, чтобы служить христианской церкви, которая играла в обществе определяющую роль. Церковь заказывала религиозные картины и с их помощью распространяла свои идеи. Книг было мало, широким массам они были недоступны; к тому же большинство людей не умело читать, так что содержание Священного Писания нагляднее всего иллюстрировалось с помощью искусства. Издавна было замечено, что зрительные образы воспринимаются лучше, чем слова, и запоминаются прочнее.

Зачем живопись в церкви?

Церковная живопись показывала прихожанам, во что они должны верить, на что надеяться в загробной жизни (попасть в рай), чего бояться (адских мук), что следует знать (уроки Священного Писания) и по каким законам жить (подражать святым, проявляя милосердие и другие добродетели). Проповеди разъясняли верующим смысл религиозных картин, украшавших помещения для богослужения. Нередко такие картины заказывали и жертвовали в храмы частные благотворители.

Почему мы так часто видим изображение Богоматери с Младенцем?

Этот сюжет завоевал особую популярность благодаря своему двойному смыслу. Мадонна с Младенцем — не просто изображение матери с ребенком. Это напоминание о том, что Иисус есть воплощение Слова Божия. Образ Девы Марии является символом Церкви и тем самым символом матери всех верующих. Из века в век художники подчеркивали человечность этого образа, полного любви и сострадания; он стал одним из важнейших в христианском искусстве.

Почему так много изображений распятого Христа?

Мученическая смерть Иисуса трактуется не как конец, а как начало новой жизни, потому что христианская религия основана на вере в воскрешение Христа. Когда-то распятие на кресте было

позорной казнью, ей подвергались рабы и предатели, но смерть Христа превратила крест в символ жертвенности и победы над смертью. Сюжет Распятия, чрезвычайно важный для церкви, получил широкое распространение. Начиная с XV века, опираясь на образцы античной скульптуры и углубленное изучение анатомии, художники в трактовке этого сюжета стремились к максимальной реалистичности, и образ Христа стал воплощением идеала красоты — не только духовной, но и физической.

Почему так много изображений Благовещения?

С Благовещения начинается история искупления Иисусом человеческих грехов. Архангел Гавриил является Марии и возвещает о том, что у нее родится Сын Божий; это момент, когда в ней по Слову Божию зарождается жизнь. Благовещение символизирует знаменательную встречу слова и плоти, двух начал — духовного и телесного. Сюжет Благовещения, один из важнейших для христианской религии, стал и одним из самых востребованных. К нему обращались многие художники прошлого, каждый раз решая нелегкую задачу — изобразить момент, символизирующий сам акт сотворения (1).

Почему младенец Иисус часто кажется взрослым?

Многие думают, что виной этому недостаток мастерства у художников, которые якобы не умели изображать «настоящих» грудных младенцев. На самом деле причина иная. В чертах и выражении лица новорожденного Иисуса должно было проявляться высшее знание, обусловленное его двойной природой — Божественной и человеческой. Поэтому его изображали как младенца, наделенного мудростью и прозорливостью взрослого. В разное время, невзирая на младенческий рост, он появлялся также в виде древнего оратора — в тоге и с поднятой рукой (образ Слова Божия) или в виде атлета, борца (образ победы над злом). У итальянцев младенец Иисус как правило серьезный и физически крепкий, а у фламандцев — более нежный и улыбчивый.

Почему у многих персонажей над головой золотой круг?

Этот круг (ореол или нимб) символизирует Божественный

свет и является атрибутом святых или персонажей, обладающих Божественной сущностью. Нимб изображали по-разному — в виде полного круга или полукруга, в виде тонкого золотого обруча или сияния. Обычно расположение нимба зависело от наклона головы персонажа, и только в живописи Средневековья нимб всегда был строго параллелен плоскости картины, в какой бы позе ни находился его носитель (1). Символическое значение нимба тем самым приближается к роли золотого фона, выражающего совершенство и неизменность Творца.

Почему на религиозных картинах можно увидеть портреты?

Изображения реальных лиц, включенные в композиции на религиозные темы, — это чаще всего портреты заказчиков картины, тех, кто оплачивал работу художника. Иногда их вводили в картину наравне с библейскими персонажами: например, в середине XV века во Флоренции члены семейства Медичи пожелали быть запечатленными в сцене Поклонения волхвов. В других случаях заказчиков изображали рядом со святыми, но так, чтобы их можно было легко отличить, — в молитвенных позах и в одежде своего времени. В триптихах портреты заказчиков или дарителей помещали и в центральной композиции, и на боковых створках. Все это позволяло состоятельным людям продемонстрировать благочестие — и заодно оставить свое изображение потомкам. Бывало и так, что художник включал в композицию свой собственный портрет, подчеркивая тесную, личную связь с тем или иным религиозным сюжетом.

Пишут ли в наши дни картины на религиозные темы?

Сейчас это происходит намного реже, поскольку с XIX века роль религии в западном обществе пошла на спад. Однако многие художники продолжали обращаться к религиозным темам, даже если и не посвящали им целиком свое творчество. Одним из современных проявлений связи между религией и живописью мы, как ни странно, обязаны абстрактному искусству. В наши дни художники часто выполняют для церковных интерьеров живописные работы, витражи, инсталляции и т. д. Отказавшись от буквального иллюстрирования заданной темы, они пытаются по-новому подойти к трактовке непознаваемого и невыразимого, используя эффект материала в сочетании с цветом и особенно

светом.

Почему картин нет в мечетях и синагогах?

Обе религии, мусульманство и иудаизм, строго соблюдают запрет, провозглашенный в Ветхом Завете, в третьей из десяти заповедей: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Эта заповедь была призвана исключить всякое идолопоклонство, то есть не допустить, чтобы люди почитали рукотворные изображения Бога так же, как самого Бога. В истории христианства по этой части тоже не было единогласия; между сторонниками и противниками культовых изображений неоднократно возникали яростные столкновения (иконопочитание и иконоборчество). В конце концов церковь примирилась с иконами, осознав их огромный воспитательный потенциал. Однако в XVI веке в ходе Реформации изображения из протестантских церквей снова исчезли.

Откуда берутся сюжеты религиозных картин?

Помимо Библии, есть еще два других важных источника религиозных сюжетов: апокрифы и «Золотая легенда». Чтобы понять все многообразие персонажей, ситуаций, мест и символов, отраженных в живописи, нужно обязательно заглядывать во все эти три текста.

• Христианская Библия состоит из Ветхого и Нового Заветов. Ветхий Завет рассказывает о сотворении мира и человека, первородном грехе, об истории еврейского народа, царях (10, 14) и пророках. Новый Завет включает повествование о жизни Иисуса Христа (четыре Евангелия, 1), эпизоды из жизни апостолов (Деяния апостолов) и Апокалипсис (Откровение Иоанна Богослова).

• Апокрифы не относятся к собственно библейским текстам, но церковь допускала их отображение в живописи. Эти тексты, восходящие ко II–IV векам, послужили основой многих эпизодов из жизни Христа и Девы Марии, которые не фигурируют в Евангелии (обычно апокрифические сюжеты более сентиментальны).

«Золотая легенда» (Legenda aurea) — собрание повествований, представляющих собой нечто среднее между историей и легендой; оно было составлено и записано в

несколько приемов в период с 1225 по 1298 год Яковом Ворагинским, архиепископом Генуи. В «Золотой легенде» повествуется о многих святых (3) и их мученичестве. На живопись повлиял и религиозный театр: оттуда художники заимствовали многие идеи мизансцен и декораций, разные забавные детали. Горожане, привыкшие к театральным представлениям на улицах и на церковных папертях, улавливали в живописи отголоски знакомых зрелищ.

Портрет

Что такое портрет?

Портрет — это изображение человека, написанное так, что его можно узнать. Если имя портретируемого не сохранилось (хотя, разумеется, изначально портрет писался с конкретного человека, известного в его окружении), то картине дается нейтральное название — «Мужской портрет», «Портрет молодой женщины» и т. д. Иногда в картине присутствуют детали, позволяющие назвать ее более точно: «Портрет музыканта», «Портрет охотника»…

Что за люди заказывали свои портреты?

Начиная со Средневековья коронованные особы заказывали придворным живописцам собственные портреты и портреты членов королевской семьи. В те времена портрет свидетельствовал о власти — политической или религиозной. В эпоху Возрождения, в XV веке, свои портреты желали иметь состоятельные люди — банкиры или богатые купцы. В XVII и особенно в XIX веке заказчиками стали по преимуществу буржуа — представители среднего класса. Все, что тогда (как, впрочем, и сейчас) требовалось от заказчика, — располагать достаточными средствами, чтобы расплатиться с художником.

Всегда ли художник-портретист сам выбирает модель?

Раньше, когда художник состоял на службе у короля или герцога, выбора у него не было: в его обязанности входило писать то, что прикажут. В наше время художник волен согласиться или отказаться исходя из собственных соображений. С конца XIX века художники стали все реже работать на заказ и вместо этого, пользуясь своей независимостью, выбирали в качестве моделей друзей, знакомых или просто известных людей, которые были чем-то им интересны (20, 29).

Почему люди на портретах иногда изображаются в профиль?

Такая манера изображения была распространена в Италии в XIV и XV веках, когда образцом служили портреты, отчеканенные

на античных медалях и монетах. Позируя художнику в профиль, в подражание римским императорам, портретируемый мог подчеркнуть свою власть и благородное происхождение. В таких портретах внимание зрителя концентрируется не на изменчивой мимике, а на самой структуре лица модели. И поскольку портреты в профиль прекрасно передают существенные, неотъемлемые качества личности — такие, как сила характера, воля, достоинство, — их продолжают писать и в наши дни.

Почему лица чаще изображаются в три четверти, чем в фас?

В мозаиках, украшавших византийские церкви, фронтально изображался только лик Христа — например, в образе Спаса Вседержителя или Судии в сцене Страшного суда и т. д. Взгляд Иисуса, устремленный прямо на зрителя, говорил о Божественной силе. И потому связь между моделью, вечностью и Богом ощущалась и в редких светских портретах, написанных фронтально.

В противоположность изображениям в фас или в профиль, которые ассоциируются с идеей постоянства, промежуточный ракурс — три четверти — позволяет отразить переменчивость человеческой натуры, передать нюансы выражения лица и глаз. Именно такой вариант избрали в начале XV века нидерландские художники, и вскоре он стал господствующим.

В чем разница между погрудным и поясным портретом?

На погрудном портрете видны плечи, но не руки. Портреты, созданные в Средневековье и в эпоху Возрождения — и в профиль, и в три четверти, — были погрудными и в этом смысле следовали традициям античной скульптуры. В XVI веке появились поясные портреты — нижний край картины сдвинулся до линии талии. Оказалось, что руки сообщают портрету дополнительную выразительность. Видны ли руки полностью или частично скрыты, лежат ли они спокойно или выдают эмоции — все это важно, поскольку позволяет художнику выявить и более тонко воспроизвести душевное состояние модели (6).

Что такое портрет в рост?

На портрете в рост человек изображается стоя. Такие

портреты получили распространение в XVI веке. Аристократичная, даже царственная поза гармонировала с величественной осанкой персонажа, а портретист мог уделить больше внимания костюму и деталям обстановки. Подобные композиции широко пошли в ход начиная с XIX века, поскольку показывали важных людей в выгодном свете и придавали им особую значительность и «представительность».

Что такое парадный портрет?

Парадный портрет — это портрет официальный. Он отражает видное общественное положение человека, облеченного властью. В таких портретах существенную роль играют великолепные костюмы, изысканные позы, роскошные интерьеры: все это подчеркивает высокий ранг и полномочия изображенного. Особенно эффектны поэтому портреты королей и придворных. Отдельную категорию официальных портретов составляют конные: они напоминают о величии римских императоров и созданы по образу античных конных статуй. Персонажи там предстают в зените славы, как носители политической и военной власти, реальной или символической (8).

Что такое автопортрет?

Это портрет художника, выполненный им самим с помощью зеркала (иногда фотографии). Автопортрет может представлять собой самостоятельное произведение или быть включенным в композицию, где художник является одним из персонажей (22). Художники часто изображали себя в процессе работы, с кистью в руке, но могли обходиться и без всяких атрибутов своей профессии.

Как писались групповые портреты?

Существуют разные типы группового портрета: семейный портрет, портрет членов цеха или братства, портрет сообщества друзей или просто людей, собравшихся вместе по какому-то случаю. Обычно художник вначале рассаживал всю группу, намечая общую композицию, а затем участники позировали по очереди. Бывало и так, что люди, изображенные на групповом портрете, в действительности никогда не собирались вместе: их

объединял в своем воображении — с определенной целью — сам художник, предварительно написав отдельный портрет каждого. Авторы групповых портретов должны были решать задачу двойной сложности: как придать живость всей много фигурной композиции и как одновременно наделить каждого участника индивидуальной значимостью.

Всегда ли портрет похож на оригинал?

В прошлом сходство играло в портретной живописи определяющую роль; для портретов XX века оно уже не столь важно. С приходом фотографии, в XIX веке, потребность в абсолютно точном изображении стала ослабевать; на первый план вышло умение раскрыть и передать характер модели. Кстати, в прежние времена художник был обязан представить портретируемого в самом выигрышном виде и даже, если надо, приукрасить его внешность.

Должен ли портретируемый все время позировать художнику?

Нет. Если заказчик занимал слишком высокое положение в обществе или был чересчур занят, он не мог позировать часто и подолгу. Тогда художник сокращал сеансы до минимума. Иногда, чтобы написать лицо, он брал за образец другой портрет того же человека, а затем предлагал позировать помощнику или натурщику, добавляя детали костюма и интерьера с помощью реквизита из своей мастерской. В XX веке многие художники намеренно отказывались от присутствия модели, которое их сковывало или смущало, и работали по памяти или по фотографиям, сохраняя только самые важные, с их точки зрения, внешние особенности. Это позволяло им творить с неограниченной свободой и давать своему герою более субъективную характеристику.

Для чего вообще нужны портреты?

Портрет запечатлевает внешность человека в определенный момент его жизни. До изобретения фотографии живопись (в меньшей степени скульптура) была единственным способом это сделать. Портрет мог также стать источником информации,

которую сложно было передать иначе: например, король, выбиравший себе супругу, желал получить портрет принцессы — возможной своей невесты, которую он еще не видел. Портрет заменял отсутствовавшего. Эта его первоначальная функция отражена в старинной легенде о девушке, которая в момент расставания с возлюбленным обвела углем его тень на стене — и таким образом открыла искусство портрета.

Заменила ли фотография живописный портрет?

Во многих отношениях это так: благодаря фотографии изображения людей сделались общедоступными, и теперь можно воспроизводить их в любом количестве. Тем не менее портреты пишутся и в наши дни. Портрет создает ощущение присутствия и обладает особой, символической ценностью, поскольку уже не является единственным способом запечатлеть чью-то внешность. Создание портрета предполагает осознанный эстетический выбор — как для художника, так и для портретируемого.

Мифологические и исторические сюжеты, аллегории

О чем рассказывают картины с мифологическим сюжетом?

На них изображены боги, герои и другие персонажи из греческой и римской мифологии. Античные мифы повествуют об их подвигах, любви и о яростных раздорах между ними. Мифы давали художнику возможность изобразить поступки и качества вполне человеческие, но возведенные в абсолют: нежность, ревность, жестокость, храбрость, мстительность и т. д. (12).

Почему на картинах с мифологическим сюжетом так много обнаженных фигур?

Нагота мифологических персонажей связана с их сверхчеловеческой природой. Они представляют собой скорее персонифицированные идеи, чем реальных людей, И потому им незачем прикрывать свою наготу одеждой. Их совершенное телосложение в равной мере привлекало художников и зрителей: живопись здесь следовала эталонам красоты, известным по античным статуям.

Кто позирует художнику, когда он пишет обнаженную натуру?

Чаще всего художникам позируют профессиональные натурщики, мужчины И женщины; классы обнаженной натуры входят в программу обучения в художественных школах И академиях искусств. Многим художникам, особенно в XX веке, позировали их близкие. Ранее прекрасным источником вдохновения были античные статуи: ими можно было поверять телосложение живых людей — и в случае необходимости исправлять их телесные недостатки. С середины XIX века такие новаторы, как **Мане** в живописи или **Роден** в скульптуре, стали использовать непрофессиональных натурщиков, ценя их за непосредственность и нестандартные проявления индивидуальности.

Только ли мифологических персонажей изображали обнаженными?

Нет, не все картины с обнаженной натурой связаны с мифологией. В живописи на религиозные темы обнаженными обычно представлены Адам и Ева, Иисус на кресте, а также многие христианские мученики — например, святой Себастьян. Начиная с XV века художники решаются писать обнаженную натуру и вне этой тематики. Появляются картины с восточными сюжетами, вдохновленные сценами в гареме, — таким путем в живопись проникали эротические мотивы. В 1836 году скандал вызвала картина французского художника **Эдуара Мане** «Завтрак на траве» (Музей Орсе, Париж), поскольку художник отбросил все предрассудки и написал обнаженную женщину, сидящую в компании двух полностью одетых мужчин; ее платье и шляпка лежат рядом, а на заднем плане купается еще одна женщина. Это первая картина, где автор осмелился изобразить обнаженными своих современников.

Почему так часто изображают Венеру?

Венера, богиня любви и красоты, всегда привлекала художников, стремившихся воплотить совершенство женского тела. На многих картинах Венера изображается в момент ее рождения из морской пены — она выходит из воды (4), иногда лежит или спит. Представляя ее в разных позах, живописцы в большей или меньшей степени акцентировали чувственность этого образа и в то же время демонстрировали собственное мастерство в передаче соблазнительных женских форм.

Почему художники писали картины на мифологические сюжеты?

Прежде всего, мифологические сюжеты позволяли писать обнаженную натуру. Особенно широкое распространение картины на сюжеты из античной мифологии получили в Италии в XV веке, в эпоху Возрождения. Обращению к мифологии способствовали также знакомство с древнегреческой и древнеримской скульптурой, углубленные занятия анатомией, штудирование античных текстов с описанием несохранившихся шедевров. Если в прошлом живопись ограничивалась только религиозной тематикой и портретами, то теперь ее репертуар значительно

расширился. Вдобавок мифологические персонажи могли служить для прославления знаменитых людей — так, в XVIII веке во многих портретах французского монарха Людовика XIV, которого называли «король-солнце», прослеживается связь с богом солнца Аполлоном.

Откуда брались мифологические сюжеты?

Основными источниками знакомства с греко-римской мифологией были древнегреческие эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея», приписываемые Гомеру (IX–VIII вв. до н. э.), «Труды и дни» и «Происхождение богов» Гесиода (VIII–VII вв. до н. э.), а также произведения римских поэтов — «Энеида», «Буколики» и «Георгики» Вергилия (71–19 до н. э.) и «Метаморфозы» Овидия (43 до н. э. — ок. 18 н. э.).

В названиях многих картин встречается слово «аллегория». Что это значит?

Слово «аллегория» происходит от греческого *allegorein* — «говорить образно». Живописные аллегории позволяли представить отвлеченные понятия в виде персонажей или предметов. Например, Время аллегорически изображалось в виде старика (время старит), с крыльями (время летит), с косой в руках (время косит все живое) или с песочными часами (время течет). Бородатый старик и обнаженная молодая женщина — это аллегория Истины, которую может открыть только Время. Аллегории широко использовались с назидательной целью, иллюстрируя людские добродетели и пороки или прославляя богатство и разнообразие наук и искусств (аллегории Геометрии, Грамматики, Музыки и т. д.). Правосудие изображалось в виде женщины с весами в руках, Зависть — в виде злобной старухи, а Смерть — как скелет с косой.

О чем рассказывают картины на исторические сюжеты?

На таких картинах изображаются либо сцены из далекого прошлого, либо события, современником которых был сам живописец. Античность и Средние века во все времена давали пищу воображению художников как неисчерпаемый источник сюжетов — героических или вызывающих сильные эмоции.

Картины на современные темы создавались обычно по заказу и увековечивали военные победы, коронации или церемонии бракосочетания между особами королевской крови. Существенные перемены наметились в первые десятилетия XIX века, когда всеобщее внимание начали привлекать события, отнюдь не заслуживавшие прославления. Художники обратились к текущей хронике — к тому, о чем в газетах писалось под рубрикой «Происшествия», — и тем самым многократно расширили диапазон живописи. Стало можно критиковать, высмеивать и даже обличать злободневные события политической и общественной жизни.

Пейзаж

Что такое пейзаж?

Пейзаж — это прежде всего изображение природы. На протяжении истории живописи художники создавали самые разные пейзажи: одни предпочитали масштабные панорамы, другие воспроизводили скромные уголки природы в мельчайших подробностях. Пейзаж может быть реальным или воображаемым, сельским, морским или даже городским. Нередко пейзаж составляет часть картины с любым другим сюжетом.

Всегда ли художники писали пейзажи?

Во второй половине XIII века в живописи начинают появляться отдельные элементы пейзажа (например дерево, гора, палисадник). Это не были самостоятельные мотивы: они служили только антуражем или фоном для изображаемых людей и событий. Постепенно пейзаж стал все чаще фигурировать на заднем плане религиозных сцен и вскоре превратился в полноправный пейзажный фон. В XVI веке роль пейзажа в религиозной живописи особенно возрастает, так что многие сцены превращаются в настоящие картины природы, на фоне которых действуют крохотных размеров фигурки персонажей (7). И только с началом XVII века искусство пейзажа утрачивает свою подсобную, декоративную роль и развивается самостоятельно. Характер пейзажей со временем — особенно в XIX веке — становился все более обыденным, но в целом этот вид живописи продолжает процветать и в наши дни.

Всегда ли пейзаж, как фотография, воспроизводит реальную местность?

Начиная с XV века в пейзажах могли возникать узнаваемые черты определенной местности или области, но это носило случайный характер. Чаще художник совмещал в одном пейзажном полотне элементы, увиденные в разных местах или наполовину вымышленные. Он отбирал в природе то, что его привлекало, и в итоге создавал некое идеализированное изображение. Пейзажи, на которых достоверно запечатлен вид

реальной местности, восходят к Голландии XVII века. В XIX веке они широко распространяются по всей Европе, и потому у импрессионистов, например, детали ландшафта всегда узнаваемы — будь то мост, скала или проселочная дорога.

Почему художники так часто писали пейзажи?

Помимо воспевания красот природы, пейзаж выполнял много других задач. Прежде всего он прославлял мир как Божье творение; любая травинка была отражением Божественного начала, а пейзаж в целом понимался как символ земного пути человека. Кроме того, пейзаж был способом запечатлеть некую историческую реальность. Так, в Голландии XVII века, только недавно завоевавшей политическую и религиозную независимость, появилось множество пейзажей, которые в совокупности образовали своего рода опись голландских земель. Позднее, в эпоху романтизма, живописцы рассматривали пейзаж как способ выразить состояние души, как зеркало взаимоотношений человека с мирозданием. Наконец, импрессионисты восстановили в правах реальность повседневности, со всеми ее мельчайшими оттенками. Они любовно передавали в своих картинах игру солнечного света, дуновение ветерка, свежесть морозного утра… Природа сопровождает художника в его странствиях и мечтах, она всегда поставляла — и продолжает поставлять — материал для раздумий и для осмысления жизни.

Где пишутся пейзажи — в помещении или на открытом воздухе?

В прежние времена художники, сделав ряд предварительных набросков с натуры, завершали работу в мастерской. Они включали в композицию элементы разных ландшафтов, желая показать многообразие природы. Тогда пейзаж был неким идеальным образом мира, красивой декорацией для сюжета. Во второй половине XIX века пейзажисты стали работать на пленэре, то есть на открытом воздухе (19): появились краски в тюбиках — их было проще брать с собой. Картины этого периода свидетельствуют и о переменах в общественной жизни: люди охотнее бывают на природе, садятся в поезд, едут к морю… Живопись на пленэре привела к появлению новых тем, новых эстетических воззрений. Религиозные и мифологические сюжеты уступили место обыденной, повседневной реальности, тому, что каждый мог всегда и везде увидеть сам. Обилие солнечного света освежило и высветлило палитру импрессионистов. Кроме того, у

них выработалась новая, близкая по технике к эскизной живописная манера, которая позволяла передать мимолетные, трудно уловимые впечатления, зависящие от переменчивых атмосферных условий.

Жанровые сцены и натюрморты

Когда появились картины, изображающие повседневную жизнь?

Начиная с XVI века сцены из повседневной жизни (мы называем их жанровыми) получали все большее распространение. Они отличались разнообразием и отражали жизнь всех слоев общества. Такие картины не требовали большой начитанности и широких познаний ни от художника, ни от зрителя, поскольку их сюжеты не были связаны с Библией или с античной мифологией. Долгое время они рассматривались как второстепенные, однако продавались лучше, чем картины, более сложные по смыслу, и художники, удовлетворяя растущий спрос, писали их часто и охотно (15). Сам же термин «жанровая живопись» закрепился только в XIX веке.

Как называются картины, на которых изображены неживые предметы?

В разных странах этот жанр называют по-разному. Во Франции с середины XVIII века изображения предметов (дичи, охотничьих трофеев и даров моря, а также цветов и т. д.) стали обозначать термином «натюрморт» (*nature morte* — букв, «неживая природа»). Англичане используют сочетание *still life* (букв, «застывшая жизнь»), а немцы — аналогичное по значению *Stilleben.* Как и пейзаж, натюрморт выделился в самостоятельный жанр в начале XVII века (13). Разумеется, различные предметы фигурировали и в картинах более ранних эпох, но там они были лишь элементами композиции, а не основной темой.

Правда ли, что в натюрмортах присутствуют главным образом предметы роскоши?

Нет. В них могут включаться самые обычные, непритязательные или даже грубо сделанные вещи, которые привлекли художника формой, текстурой (материалом) и цветом. Часто это бывает домашняя утварь, связанная с повседневным бытом, и потому предметы на картине могут многое сообщить зрителю о привычках и характере владельцев, которых на полотне

нет.

Некоторые натюрморты называют «ванитас». Что это такое?

Слово «***ванитас***» (от лат. *vanitas*) означает «суета», «бренность». Такие натюрморты напоминали о тщете и быстротечности земной жизни и о бессмысленности материальных благ. На одних изображаются предметы, символизирующие смерть (череп) или неумолимый бег времени (песочные часы); на других — скопление всевозможных вещей, которые рано или поздно должны обратиться в прах. Такие натюрморты могут отличаться строгостью или, напротив, поражать роскошью, предостерегая от возможных искушений.

Почему на некоторых натюрмортах собраны вместе цветы, фрукты и овощи, которые растут в разное время года?

Натюрморты писались не только с натуры, но и по памяти. Кроме того, художники пользовались иллюстрациями к трактатам по ботанике, где можно было сразу увидеть гораздо больше разных растений, чем в природных условиях в то или иное время года. Соединяя в одной картине многое, чего в действительности одновременно наблюдать нельзя, художник создавал более полную, более совершенную картину мира. Один букет цветов или одна ваза с фруктами могли таким образом представить сразу все времена года.

Всегда ли натюрморты что-то символизируют?

Нет, далеко не всегда. Так было только в ранний период. Дело в том, что натюрморт (как пейзаж и портрет) впервые возник в религиозной живописи, и даже когда он выделился в самостоятельный жанр, художники, изображая определенные предметы, продолжали наполнять их скрытым смыслом. Так, на картине XVII века (13) виноградная гроздь отсылает к Христу (вино, которое получают из винограда, символизирует кровь Христа, пролитую на кресте, и используется в обряде причащения). Начиная с XVIII века натюрморты постепенно утрачивают свою традиционную символику и приобретают самодостаточность. И в позднейшее время художники часто

выбирали предметы, вызывавшие определенные ассоциации, но уже не должны были делать упор на их символический смысл.

Сколько стоит картина

Суммы, за которые живопись продается на аукционах, зависят не только от ценности самой картины, но и от того, к какому периоду творчества художника она относится. Вот для справки некоторые цены, по которым ушли произведения живописи на недавних аукционах.

Старые мастера и живопись Нового времени

• **Тициан** (1488/1490-1576). «Венера и Адонис». 1555 Ок. 11 млн евро — 1991, аукцион Кристи, Лондон

• **Леонардо да Винчи** (1452–1510). «Кодекс Хаммера». 1506–1510 Ок. 25,3 млн евро — 1994, аукцион Кристи, Нью-Йорк

• **Рубенс** (1577–1640). «Избиение младенцев». Ок. 1610 Ок. 75,6 млн евро — июль 2002, аукцион Сотби, Лондон

• **Рембрандт** (1606–1669). «Портрет 62-летней женщины». 1632 Ок. 32,7 млн евро — 2000, аукцион Кристи, Лондон

• **Пьер Огюст Ренуар** (1841–1919). «Бал в Мулен де ла Галетт». 1876 Ок. 65,8 млн евро — 1990, аукцион Сотби, Нью-Йорк

• **Клод Моне** (1840–1926). «Пруд с кувшинками и тропинка у воды». 1900 Ок. 30,5 млн евро — 1999, аукцион Сотби, Лондон

• **Ван Гог** (1853–1890). «Портрет доктора Гаше». 1890 Ок. 69,8 млн евро — 1990, аукцион Кристи, Нью-Йорк

Современная живопись

• **Жан-Мишель Баскиа** (1960–1988). «Без названия». 1981 Ок. 248 тыс. евро — ноябрь 2001, аукцион Кристи, Нью-Йорк

• **Ив Клейн** (1928–1962). «1KB 86». 1959 Ок. 850 тыс. евро — февраль 2002, аукцион Кристи, Лондон

• **Френсис Бэкон** (1909–1992). «Мужчина в синем VII». 1954 Ок. 1,1 млн евро — февраль 2002, аукцион Кристи, Лондон

• **Френсис Бэкон** (1909–1992). «Портрет мужчины в очках IV». 1963 Ок. 1,36 млн евро — февраль 2002, аукцион Кристи, Лондон

Почему некоторые картины стоят так дорого?

Всякое выдающееся произведение имеет условную ценность,

которая определяется его уникальностью. Уникальность картины зависит либо от мастерства исполнения, либо от замысла художника, заставляющего нас — часто впервые — по-новому взглянуть на мир. Задача живописи не в том, чтобы изобразить нечто уже объективно существующее, а в том, чтобы затронуть наши чувства, вызвать отклик в нашей душе. Именно это происходит, когда мы смотрим на картины **Ван Гога** (21), **Пикассо** (25), **Жана-Мишеля Баскиа** (28).

Кроме того, цена на картину, как на любой другой продукт, зависит от колебаний рынка. Цена поднимается после смерти художника, с которой прекращается его творчество. Добыча алмазов в копях будет продолжаться, а **Френсис Бэкон** больше уже ничего не напишет. Некоторые художники действительно зарабатывают много денег, но богачей среди них куда меньше, чем среди кинозвезд или футбольных игроков.

Как смотреть на картину

Если вы хотите приучить ребенка к восприятию живописи,

этот раздел книги подскажет вам правильный путь. Вы найдете здесь практические советы, которые помогут вашему ребенку рассмотреть картину более внимательно и подойти к ее оценке более осознанно — независимо от ее сюжета, автора и времени создания. Смысл живописи будет открываться детям постепенно. Из объяснений, которыми сопровождается каждая новая для них картина, вам предстоит выбрать то, что может на данном этапе удовлетворить их любопытство. Помните: интерес и любознательность углубляются с возрастом, но всегда зависят от индивидуального уровня развития ребенка.

Красный: от пяти до семи лет (начальный этап)

Первое и самое главное: определить, что вы видите на картине. Это не всегда просто, даже для взрослых. Важно выделить составные части картины, не стараясь пока рассматривать ее как единое целое.

Желтый: от восьми до десяти лет (средний этап)

Вопросы становятся несколько более сложными, и это ведет к более подробному толкованию картины. Тут потребуются сосредоточенные размышления.

Синий: от одиннадцати до тринадцати лет и старше (продвинутый этап)

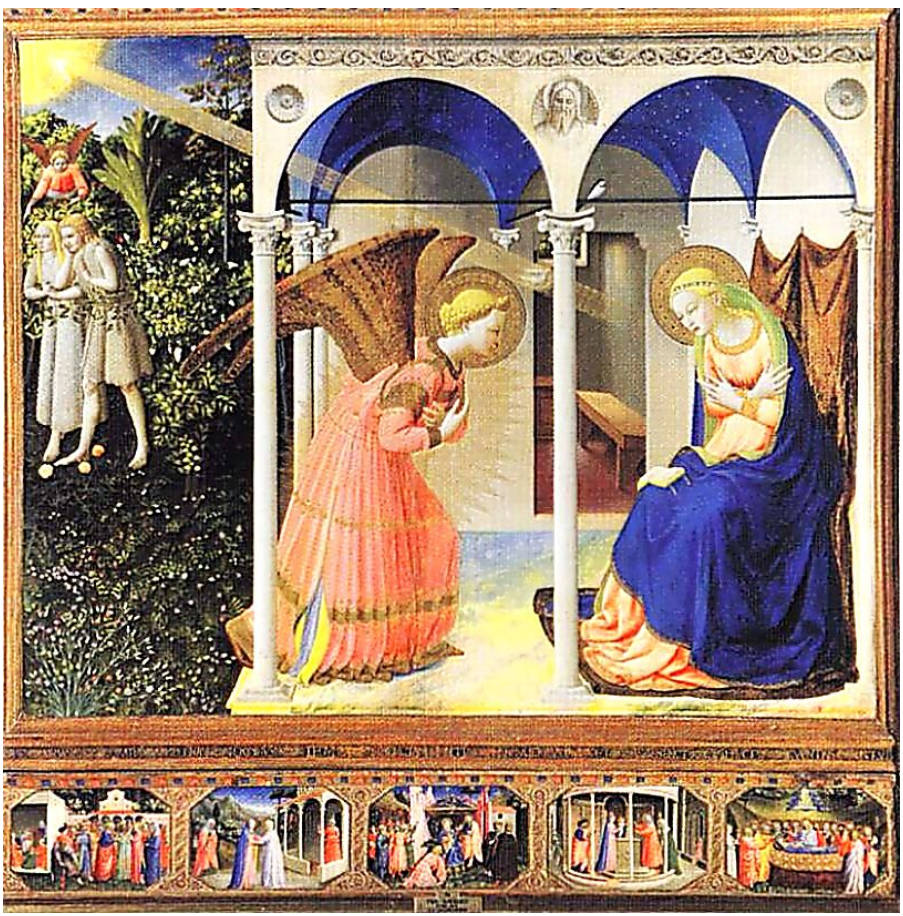
Теперь живопись рассматривается в связи с внешним миром. Можно говорить о побудительных мотивах художника и об историческом значении картины.

Предложенные возрастные рамки — не циркуляр, которому вы обязаны следовать. Вопросы и замечания могут принадлежать как детям, так и взрослым. Можно читать их подряд, а можно выбирать лишь некоторые (абзацы не связаны друг с другом). Наши вопросы могут подсказать вам другие, ваши собственные.

Главное — чтобы каждый в конце концов решился открыть в себе способность видеть.

Эта книга не ставила целью объединить под одной обложкой самые знаменитые картины. Выбор диктовался желанием дать детям начальное представление о многообразии мировой живописи — от Средневековья до современности. В книгу включены произведения, сыгравшие важную роль в истории искусства. Они украшают крупнейшие музеи мира и воспроизводятся в бесчисленных изданиях по искусству.

— 1- Благовещение



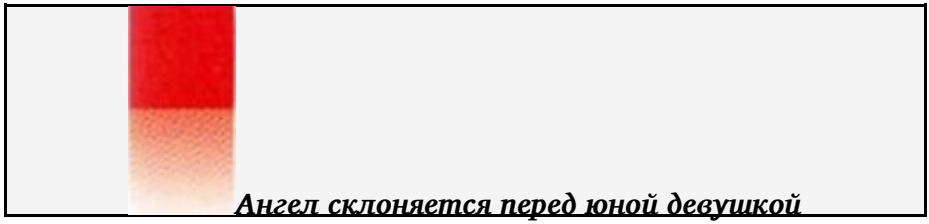
Благовещение

1430–1432. Дерево, темпера. 194 х 194 см Музей Прадо, Мадрид, Испания

Фра Анджелико (Гвидо ди Пьетро, Фра Джованни да

Фьезоле)

Ок. 1400, Виккьо ди Муджелло, Тоскана — 1455, Рим



Ангел склоняется перед юной девушкой

Архангел Гавриил явился Деве Марии возвестить ей о том, что скоро у нее родится сын. Ангел говорит ей, что это будет сын Божий и что имя ему будет Иисус. Он с почтением склоняется перед Марией, сложив руки на груди, а она, сидя со скрещенными руками, тоже отвечает ему поклоном. Эта сцена описана в Евангелии от Луки и называется «Благовещение» («благая весть»).

Почему Мария не удивляется, увидев ангела?

На самом деле ангела видим только мы. Художник изобразил его, чтобы сделать сцену понятнее. Мария его не видит, она только слышит его голос. Конечно, она могла бы выглядеть удивленной и даже испуганной. Некоторые художники рисовали ее именно так, но *Фра Анджелико* решил подчеркнуть спокойствие Марии. Она внимательно слушает ангела и принимает его слова с глубоким смирением.

Что за люди слева в саду?

Это Адам и Ева. Картина рассказывает две истории сразу: «Благовещение» и «Изгнание Адама и Евы из рая» (Ветхий Завет). Первые люди были изгнаны из рая за то, что ослушались Бога и вкусили плод от Древа познания добра и зла. Над ними парит ангел в розовом; он смотрит, как они удаляются.

И у ангела, и у Марии розовые одежды и светлые волосы

Так художник показывает, что Мария и ангел находятся в согласии и полностью понимают друг друга. Их волосы золотятся на солнце, их одежды похожи по цвету. Щеки у них тоже розовые. Это очень нежный цвет, нежный, как кожа младенца, который

скоро родится.

Плащ Марии и потолок над ней одинакового темно-синего цвета

Это не просто потолок: он скругляется кверху и образует темно-синий свод. Свод усеян золотыми звездочками и символизирует небо (отсюда выражение «небесный свод»). Мария находится на земле, но ее окружает Божественный свет. Изогнутые линии свода над Марией перекликаются со складками ее плаща.

Останется ли ангел у Марии?

Нет, он явился только для того, чтобы сообщить ей благую весть. Он не входит в дом и стоит на пороге, как гость, который не хочет никого беспокоить. Кончики его крыльев и правая нога остаются за колонной: он как бы между двух миров. Ангел — существо небесное и на землю наведывается всего на несколько секунд.

Уста ангела закрыты — не видно, чтобы он говорил

Дело в том, что Мария понимает его сердцем. Архангел Гавриил послан Богом; он приветствует Марию словами, но обращается непосредственно к ее душе.

Почему через картину проходит луч солнца?

Этот луч символизирует Слово Божие. Он пронизывает пространство, словно лазерный луч. На картине изображен тот момент, когда Слово Божие, достигнув Марии, дает начало ее будущему младенцу.

Где все это происходит?

Само событие происходит в доме Марии, но то, что мы видим на картине, явно не похоже на ее жилище в Назарете, в Палестине. Художник изобразил красивый, благородных пропорций дом, напоминающий итальянские постройки XV века — того времени, когда жил и работал он сам. Интерьер выполняет роль театральной декорации. Он нужен для того, чтобы подчеркнуть «расстановку сил» в этой сцене: Мария находится внутри дома, ангел прилетает извне.

На заднем плане видна еще одна комната

Это помогает представить себе, как вы глядят остальные помещения. **Фра Анджелико** подчеркивает скромность обстановки: простая деревянная мебель, освещенная солнцем скамья. На картине только часть комнаты, остального не видно. Может быть, это сделано намеренно: художник намекает на какую-то тайну. Хотя картина посвящена определенному евангельскому эпизоду, невозможно понять до конца его глубокий смысл.

Что за птичка сидит на железной перекладине?

Белогрудая черная птичка — это ласточка. Ее присутствие указывает на время действия. Ласточки проводят зиму в жарких странах и возвращаются на родину весной — значит, весна уже наступила. Согласно христианскому (западному) календарю, Благовещение приходится на 25 марта, за девять месяцев до Рождества (25 декабря).

Почему в луче света над головой ангела мы видим белую птицу?

Это голубь; так изображается Дух Святой. Голубь показывает, что весть, принесенная архангелом Гавриилом, идет от Бога. В то время как ласточка обозначает точное время года, голубь символизирует идею вечности.

Присутствует ли в картине Бог?

Да, он изображен дважды. В круглом рельефе между арками

мы видим его лик, чуть повернутый в сторону архангела. А в левой верхней части картины можно разглядеть его руки в сияющем круге, как бы напутствующие Божьего посланца — архангела.

Что изображено на маленьких картинках внизу?

Ряд таких картинок в нижней части алтаря называют ***пределлой***. На них изображены сцены из жизни Девы Марии: ее рождение, обручение, встреча Марии и Елизаветы (Мария навещает свою родственницу, которая, как и она, ожидает рождения сына — будущего Иоанна Крестителя; ее муж, священник Захария, тоже получил благовестие от архангела), поклонение волхвов, отрок Иисус в храме, успение Богоматери. Интересно, что сохранилась первоначальная рама этой старинной алтарной картины: такое бывает очень редко.

Почему у Марии на коленях книга?

Похоже, что Мария, отложив книгу, прервала чтение. С исторической точки зрения это неверно. Скорее всего, она не умела читать; к тому же книг в то время не было — тексты записывались на длинных свитках. Показывая Марию с книгой, художник напоминает нам, что в Библии пророк Исайя предсказал рождение Мессии — Спасителя человечества. Для христиан — это младенец Иисус. Книга тем самым символизирует связь между ветхозаветным пророчеством и Благовещением.

Почему в картине, посвященной Благовещению, присутствуют Адам и Ева?

Действительно, две эти темы не совпадают ни во времени, ни в пространстве, однако их объединяет смысл. Адам и Ева символизируют первородный грех и неповиновение Богу, Мария же, напротив, воплощает собой идею покорности воле Божьей. Сближение обеих тем придает особую значительность моменту, с

которого начинается история Иисуса, призванного искупить людские грехи. Левая и правая части показывают противоположные действия: Адам и Ева, изгнанные из рая, вот-вот покинут пространство картины, в то время как на другой стороне, в залитом солнцем пространстве, Марии является ангел. Другими словами, слева что-то теряется, справа приобретается.

Почему Фра Анджелико так старательно воспроизводит архитектуру?

Потому что архитектура вообще символизирует идею построения, создания чего-то нового. Смысл картины проясняется благодаря архитектурным деталям. Двойная арка повторяет очертания буквы М — начальной буквы имени Марии. Сама Мария сравнивается с храмом: ее тело — священное пространство, в котором вырастет младенец Иисус. Мы становимся свидетелями момента, когда эта история начинается. На мраморном полу у ног Марии сливаются цвета неба, солнца и природы — голубой, желтый, зеленый… И кажется, что с прилетом ангела все эти цвета сдувает, словно ветром, в сторону Марии. Божественная воля вдохнула в нее новую жизнь.

— 2-
Портрет четы Арнольфини

Портрет четы Арнольфини
1434. Дерево, масло. 82 x 60 см
Национальная галерея, Лондон, Англия
Ян ван Эйк
Ок. 1390/1400 (?) — 1441, Брюгге

Это муж и жена?

Да. Джованни и Джованна Арнольфини стоят рядом и держатся за руки. Они итальянцы, но жили в городе Брюгге, во Фландрии, вдали от своей родины. Там они и заказали художнику свой семейный портрет.

У них есть собачка

Верно: собачка стоит между ними и словно тоже позирует художнику. Она спокойна, как и хозяева. Должно быть, женщину она любит больше и поэтому держится ближе к ней.

Женщина ждет ребенка?

Не обязательно. Художник мог изобразить ее в таком виде просто потому, что в старину (более пятисот лет назад!) в моде были округлые формы. Модные дамы даже подкладывали под платье специальные подушечки.

Они тепло одеты

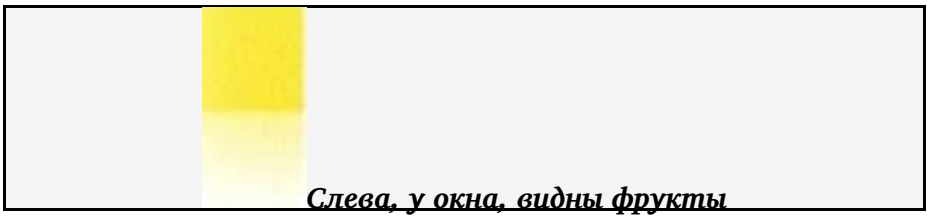
Такую одежду из бархата, подбитого мехом, носили богатые люди. Кроме того, в городских домах, особенно на севере Европы, бывало довольно холодно. У мужчины на голове шляпа; вероятно, он недавно пришел домой или готовится уходить.

Что это за комната?

Это не обязательно спальня, хотя справа видна широкая кровать под красным балдахином. В богатых домах такая роскошная кровать (похожая на королевское ложе) могла служить просто украшением — на ней никто не спал. Супруги Арнольфини, вероятно, позировали художнику там, где они обычно принимали гостей.

На полу стоят башмаки

Деревянные башмаки в левом углу картины скорее всего принадлежат господину Арнольфини. Их надевали поверх кожаной обуви, чтобы она меньше пачкалась: в то время мостовых не было, и на улицах скапливалась масса грязи и всяких отбросов. Хозяин оставлял свои уличные башмаки у дверей. На заднем плане можно разглядеть легкие красные туфельки без пяток — домашние туфли хозяйки.



Слева, у окна, видны фрукты

Фрукты добавляют теплую цветовую нотку в темную часть картины. Апельсины тогда привозили из Испании, и стоили они очень дорого. Они были слишком кислые, и их не ели, а использовали для того, чтобы ароматизировать воздух. Возможно, яблоко на подоконнике напоминает о райском саде — о Древе познания добра и зла.

На стене в глубине комнаты висит круглое зеркало

Это старинное выпуклое зеркало; такие зеркала изготавливали из дутого стекла, добавляя свинец для получения отражающей поверхности. Выпуклое зеркало отражает то, что находится не только прямо перед ним, но и сбоку — вот почему в нем видно окно. В зеркале отражаются — со спины — и супруги Арнольфини, а перед ними можно различить еще двух человек — одного в синем, другого в красном. Вероятно, это сам художник с помощником.

Что написано над зеркалом?

Подпись и дата создания картины выглядят так, словно художник расписался большими замысловатыми буквами прямо на стене. По обычаю того времени надпись сделана на латыни — языке учености: *Johannes de eyckfuit hie. 1434*, что означает: «**Ян**

ван Эйк был здесь. 1434». Как правило писали *fecit* или *pinxit* («сделал» или «написал»), но в этом случае художник предпочел подчеркнуть свое присутствие, а не авторство.

Что мы видим на стене рядом с зеркалом?

Это четки. Обычно четки делались из дерева, но эти дорогие, из хрусталя. Они повешены здесь для того, чтобы госпожа Арнольфини, поглядевшись в зеркало, не забывала помолиться. На десяти миниатюрных медальонах, вделанных в раму зеркала, изображены сцены страстей Христовых: когда хозяйка прихорашивалась перед зеркалом, они лишний раз напоминали ей о том, что нельзя пренебрегать христианским долгом ради пустого тщеславия.

Почему днем в канделябре горит свеча?

Точного объяснения нет. Пламя свечи обычно символизирует духовный свет, так что зажженная свеча и естественное освещение в принципе не исключают друг друга. Здесь можно усмотреть и дополнительный смысл: мотив взаимного дополнения двух источников света — природного и духовного.

Почему Джованни Арнольфини стоит с поднятой рукой?

Этот жест тоже объяснить трудно. Некоторые историки искусства думают, что Арнольфини произносит торжественную клятву по случаю помолвки или бракосочетания с Джованной: в то время подобные церемонии можно было проводить у себя дома, без официальных лиц. Другие полагают, что дело происходит после свадьбы, когда Арнольфини впервые вводит в дом молодую жену.

Почему они не улыбаются?

Наверное, в их жизни это важный момент, память о котором они оба хотят сохранить. Торжественность изображения соответствует значительности происходящего, хотя мы доподлинно не знаем, что именно происходит. Супруги на портрете серьезны и исполнены чувства собственного

достоинства. По-видимому, художнику было на руку сосредоточенное, даже несколько застывшее выражение их лиц — так он мог легче добиться портретного сходства.

Что известно о супругах Арнольфини?

Джованни происходил из богатого рода торговцев тканями и был поставщиком двора герцога Бургундского — Филиппа Доброго. Судя по историческим источникам, за одиннадцать лет до создания портрета он продал герцогу серию шпалер, первоначально предназначавшихся для Папы Римского. Его позиции при дворе укреплялись, и со временем он даже получил почетное звание камергера. Джованна также происходила из зажиточной семьи торговцев тканями и мехами. Тот факт, что супруги Арнольфини могли заказать свой портрет самому **Яну ван Эйку**, придворному живописцу герцога Бургундского, говорит об их состоятельности и высоком общественном положении.

Заказывал ли похожие портреты кто-нибудь еще?

Нет, эта картина — единственная в своем роде. Портрет в рост, то есть такой, на котором человек стоит и виден целиком, был в то время новым словом в живописи. Портреты в рост получили распространение впоследствии, но не ранее начала XVI века, то есть семьдесят лет спустя. Такой тип портрета долго оставался привилегией аристократов и членов королевских семей.

Правда ли, что ван Эйк изобрел масляную живопись?

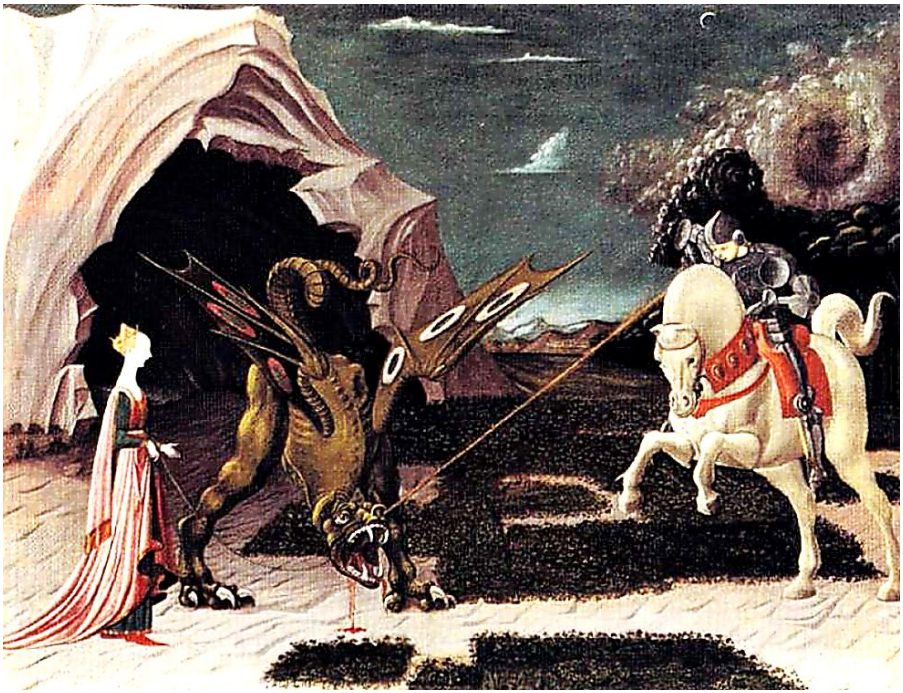
Нет, масляная живопись уже насчитывала несколько веков существования. Но **ван Эйк** внес огромный вклад в ее развитие. Масляные краски, которые изготовляли в его время, отличались от прежних тем, что сохли гораздо быстрее. **Ван Эйк** использовал это новшество и разработал особую технику живописи. Он накладывал один на другой несколько тончайших слоев прозрачной краски (техника лессировки), что позволяло с

необычайной точностью передавать оттенки цвета и переливы света. Раньше для получения светлых оттенков в краску добавляли белила; теперь эта необходимость отпала, а колорит полностью сохранял свою яркость. Такая «текучая» живопись значительно расширяла возможности художника, позволяла выписывать мельчайшие детали, а живописная поверхность, яркая и блестящая, напоминала роспись по эмали.

Правда ли, что сюжет картины до конца не разгадан?

Да, это так. Выдвигались различные предположения, об этой картине были написаны целые тома, однако многие вопросы и поныне остаются без ответа. По какому случаю был написан этот портрет, не похожий ни на какой другой? Почему мужчина поднял руку? А собачка — просто любимица хозяйки или символ верности? Почему художник подписал картину столь эффектным и необычным способом? Кто такие на самом деле люди, позировавшие художнику? Эта картина — одна из самых загадочных в истории живописи.

— 3-
Святой Георгий



Святой Георгий
Ок. 1455–1460. Холст, масло. 56,5 x 74 см
Национальная галерея, Лондон, Англия
Паоло Уччелло (Паоло ди Доно)
1397, Флоренция — 1475, там же

Что изображено на этой картине

Картина рассказывает о битве храброго рыцаря со страшным драконом. Кровь дракона уже пролилась на землю. За битвой наблюдает юная девушка; это, должно быть, королева или королевская дочь, потому что на голове у нее корона.

Кто эта девушка?

Она пленница, рыцарь явился избавить ее от дракона. Она стоит у левого края, и кажется, что на картине ей отведено совсем немного места. Она могла бы укрыться в пещере, но там так темно, что ей, наверное, страшно туда войти.

Откуда взялся дракон?

Скорее всего он вылез из пещеры: это его логово. Пещера, вероятно, огромная, мрачная, и там полно всяких других ужасных тварей.

Но ведь драконов на самом деле не бывает!

Конечно, дракон — существо вымышленное. Настоящие, невыдуманные дикие звери вообще существа довольно опасные, а в драконе собраны вместе самые страшные черты разных животных: пасть огромная, с острыми клыками, лапы когтистые, как у льва или у медведя, крылья словно у гигантской бабочки или летучей мыши, хвост чешуйчатый, как у змеи, кожа зеленая, будто у крокодила. Да еще он изрыгает огонь!

Почему же принцесса не боится?

Она уверена, что рыцарь ее спасет. Бояться больше нечего. Она спокойно стоит и ждет окончания битвы. Дракон уже не опасен — она даже держит его на поводке, как собачку.

А рыцарь победит?

Разумеется. Он уже серьезно ранил дракона. Кроме того, он сидит на белом коне, а белый — цвет победы. Свет всегда побеждает тьму, так и рыцарь непременно победит темные силы, обитающие в пещере. В небе за его спиной клубятся тучи, словно он ведет за собой целое небесное войско.

Чем закончится эта история?

Окончательной победы не будет. На картине мы видим раненого дракона, однако он еще жив. Если бы художник показал смерть дракона, это означало бы, что зла на земле больше нет, что оно побеждено навсегда. Увы, это не так. Со злом можно бороться, можно обходить его стороной, можно заставить его отступить, но полностью от него избавиться никогда не удастся. Добро не может победить зло раз навсегда. И это знает святой Георгий, посланный самим Богом, чтобы отразить натиск злых сил.

Святой Георгий нанес дракону только один удар?

На картине изображен момент, когда он наносит решающий удар. Святой Георгий действует без колебаний; это небесный воин, он тверд и непреклонен, он точно знает, что и как он должен совершить. И свою миссию он выполняет.

Сцена кажется неправдоподобной

Художник и не стремился отобразить реальность; скорее он хотел рассказать красивую сказку. Поэтому картина напоминает театральное зрелище с участием актеров, одетых в эффектные средневековые костюмы. Святой Георгий не похож на обычного

вооруженного воина: это сказочный рыцарь, благородный и прекрасный. А принцесса излучает полнейшую безмятежность и ничему не удивляется.

Пещера выглядит как-то странно

Она похожа на искусственные гроты, которые устраивают в зоопарках для медведей. Кажется, будто она сделана из картона или папье-маше. В ту эпоху художники, изображая пещеры и горы, могли брать за образец декорации к уличным зрелищам, праздникам и представлениям, которые разыгрывались на папертях. Такие декорации легко можно было узнать на картинах. Тем самым укреплялась связь между миром живописи и повседневной жизнью.

Чувства персонажей трудно понять

Чувства в этой картине не главное. Действительно, не видно, чтобы рыцарь радовался победе, а лицо принцессы не выражает ни страха, ни радости, ни благодарности своему избавителю. Дело в том, что художник не задавался целью изобразить реальных людей, попавших в сложную жизненную ситуацию. Роль персонажей чисто символическая: рыцарь воплощает идею Добра, дракон — Зла. Добро и Зло постоянно сражаются за человеческую душу, которую здесь символизирует образ принцессы.

Дракон извивается и корчится

В противоположность принцессе, изображение которой строится на спокойных вертикальных линиях, дракон представлен весьма динамично: сведенная болью спина, извивающийся хвост, широко расставленные узловатые лапы. Он как будто вот-вот разорвется на части; контуры его туловища так же причудливы, как заостренные выступы его пещеры. Дракон соткан из

противоречий — он одновременно и змей, и тигр, и крокодил. Ни одной из его ипостасей нельзя доверять. На крыльях дракона слева, со стороны принцессы, видны красно-синие круги, а справа, со стороны рыцаря, круги сине-белые. Они похожи на мишени, которые меняют цвет в зависимости от того, кто в них целится. Кстати, не будем забывать, что дракон как воплощение Зла фигурировал только в западной традиции.

В изображении святого Георгия преобладают округлые формы

Конь и всадник составляют одно целое, и сама природа в союзе с ними. Над головой всадника клубятся тучи; кажется, еще немного — и мы услышим раскаты грома. Художник строит изображение на дугообразных линиях: это шея и хвост коня, рыцарские доспехи и, конечно, округлые контуры облаков в небе. Возникает впечатление сосредоточенности и целеустремленности — как в хорошо отлаженном механизме, где все колесики взаимодействуют друг с другом. И действия самого святого Георгия представляются рассчитанными и точными, как движение планет по орбитам.

Кругом светло, но на небе виден месяц

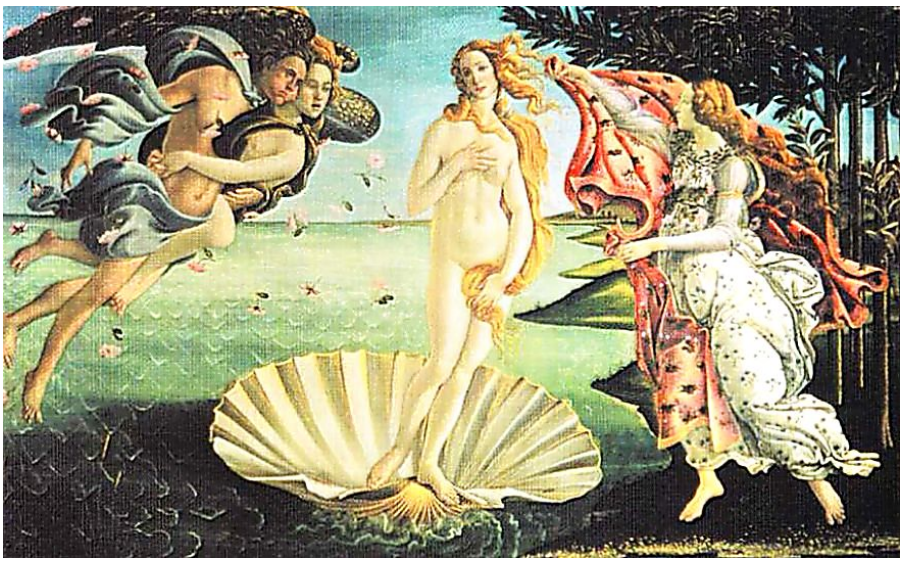
Дело в том, что вся картина построена на противопоставлении и контрасте. Основа сюжета — битва, противоборство доведенных до абсолюта сил Добра и Зла. И происходит эта битва всегда — и днем, и ночью: небо светлое, однако над головой всадника мы различаем узкий серп луны. Природа не подчиняется привычным законам. Трава растет почему-то пятнами геометрической формы, резко выделяясь на фоне голого скалистого грунта; участки плодородной, цветущей земли перемежаются с сухой и бесплодной. И, словно завершая контраст, художник помещает слева тяжелые, твердые скалы, а справа — клубящиеся невесомые облака.

Уччелло сам придумал эту историю?

Нет. Рассказ о святом Георгии и принцессе из города Трабзон (Трапезунд) стал известен из «Золотой легенды», записанной в XIII веке Яковом Ворагинским, но на самом деле он восходит к более древним источникам. На этот сюжет **Уччелло** написал две

картины (вторая, где дракон стоит на задних лапах, находится в Музее Жакмар-Андре в Париже). Эти картины были написаны не просто для того, чтобы ими можно было любоваться; они служили напоминанием о том, что люди могут и должны бороться со злом, если хотят спасти свою душу.

— 4-
Рождение Венеры



Рождение Венеры
Ок. 1485. Холст, темпера. 184,5 x 285,5 см
Галерея Уффици, Флоренция, Италия
Боттичелли (Сандро ди Мариано Филипепи)
1445, Флоренция — 1510, там же

Она совсем голая!

Естественно, она ведь только что родилась. Молодая женщина справа сейчас поможет ей прикрыть наготу. Это необычное рождение, потому что это рождение богини. По легенде, Венера сразу родилась взрослой.

Где ее родители?

Они присутствуют на картине, но не в виде персонажей. Мифология называет родителями Венеры Море и Небо. И мы видим, что она появилась из моря; ветер колеблет водную гладь — на берег набегают мелкие волны с гребешками пены. Поэтому Венеру иногда называют «пеннорожденной».

Почему она стоит на раковине?

Если бы художник изобразил ее плывущей в воде, она была бы не так хорошо видна. К тому же при плавании приходится прилагать усилия, а богине это не пристало. Поэтому художник снабдил ее чем-то вроде лодки природного происхождения — морской раковиной. Раковина очень красива по форме и цвету и идеально подходит для Венеры, богини любви и красоты.

Что за девушка несет Венере накидку?

Это несомненно одна из трех Граций, которые обычно сопровождают Венеру. Ее платье и накидка Венеры украшены цветочными узорами, цветы рассыпаны и вокруг. Такое обилие цветов в картине не случайно — ведь Венера родилась весной. Грация бежит на цыпочках — она торопится навстречу богине и уже подняла руку, чтобы набросить накидку ей на плечи.

А две фигуры слева — это ангелы?

Нет, сюжет картины не связан с христианской религией. Два этих персонажа — не ангелы, хотя у них есть крылья и они тоже живут на небе. Это ветры — Зефир и Аура. Своим дуновением они помогают Венере приблизиться к берегу. Художник рисует белым цветом потоки воздуха, которые исходят из их уст. Особенно усердно дует Зефир — он мужчина, и он сильнее. Ветер развевает волосы Венеры и розовую накидку, которую держит Грация.

Какие цветы изобразил художник?

Вокруг Венеры кружатся розы. Они всегда сопровождают богиню, поскольку тоже символизируют любовь и красоту. По легенде, когда Венера впервые ступила на землю, под ее ногами тут же расцвел розовый куст. Платье Грации украшает вечнозеленый мирт, символ бессмертия.

Почему у ветров неодинаковый цвет кожи?

Желая подчеркнуть разницу в силе ветров, художник изобразил их в виде мужчины и женщины. Согласно традиции, мужские фигуры изображались с более смуглой кожей, как бы покрытой загаром. Напротив, женщины, защищавшие свое лицо и тело от солнца, наделялись светлой кожей и благодаря этому казались более нежными, слабыми и хрупкими.

Как называются раковины такой формы?

Это раковина морского гребешка, которую называют еще «раковиной святого Иакова». В Средние века одним из главных центров паломничества был испанский город Сантьяго-де-Компостела. По преданию, там похоронен святой Иаков Старший (казненный в Иерусалиме в 44 г.). Паломники много недель шли туда пешком, и каждый в доказательство того, что он проделал столь долгий путь, подбирал на берегу и уносил с собой двустворчатую морскую раковину. Позднее раковины стали изготавливать из свинца, и такой «сувенир» можно было просто купить.

У Венеры задумчивое выражение лица

Да, она о чем-то задумалась или скорее замечталась. У нее отсутствующий взгляд — словно у странника, который мысленно возвращается к тем далеким местам, откуда он пришел. Придавая ее лицу такое выражение, художник как бы говорит нам: увидеть

красоту богини — это еще не все, важно почувствовать, что эта красота происходит из иного мира, недоступного и непостижимого, где все совершенно, как сама Венера.

Волны нарисованы не очень похоже

Пейзаж в этой картине не главное. Художник просто обозначил море, не стараясь изобразить его в подробностях. Мелкие волны на поверхности моря не похожи на настоящие, они просто передают идею движения. Боттичелли меньше всего стремился к правдоподобию: он даже ввел в картину растение, которое встречается только на болотистых берегах озер.

Почему Венера опирается на одну ногу?

Такая поза называется ***контрапост*** (слово это итальянское, но его используют во многих языках). Она часто использовалась в античных статуях, служивших образцом для живописцев позднейшего времени. Эта поза придает фигуре гибкость и изящество; силуэт кажется более непринужденным и естественным, чем если бы Венера твердо стояла на обеих ногах. И в наши дни — и по тем же соображениям — такую раскованную позу принимают известные топ-модели на показах мод или на рекламных фотографиях.

Венера прикрывается руками и волосами

По традиции Венера скромна. Этот жест восходит к античной статуе «*Venus pudica*» (по-латыни *pudica* означает «целомудренная, стыдливая, застенчивая»). Прикрытым остается приблизительно то, что в наши дни прикрывает узкий купальник-бикини. Движение рук оживляет образ Венеры и придает всей позе естественность, а добиться этого не так-то просто (иногда с той же целью Венеру изображают отжимающей свои мокрые волосы).

Почему на этой картине почти нет тени?

Все написано в светлых, нежных тонах, передающих необыкновенную красоту богини. Цвет ее кожи напоминает перламутр или жемчуг. Венера вся словно светится, и в лучах этого сияния преображается мир вокруг. Правая часть картины, где видны апельсиновые деревья, немного темнее остальных, но все говорит о том, что Венера прогонит тьму…

Всегда ли Венеру изображают обнаженной?

Да, почти всегда, потому что она богиня. Она неуязвима для того, что причиняет страдания людям: ей не страшны ни холод, ни увечья. Раз она богиня красоты, у нее должно быть идеальное телосложение. Художники, как и скульпторы, были отличными знатоками анатомии. Кроме того, в эпоху Боттичелли считалось, что Красота неотделима от Добра и Истины. В облике Венеры телесная красота соединяется с духовной.

Персонажи словно «приклеены» к пейзажу

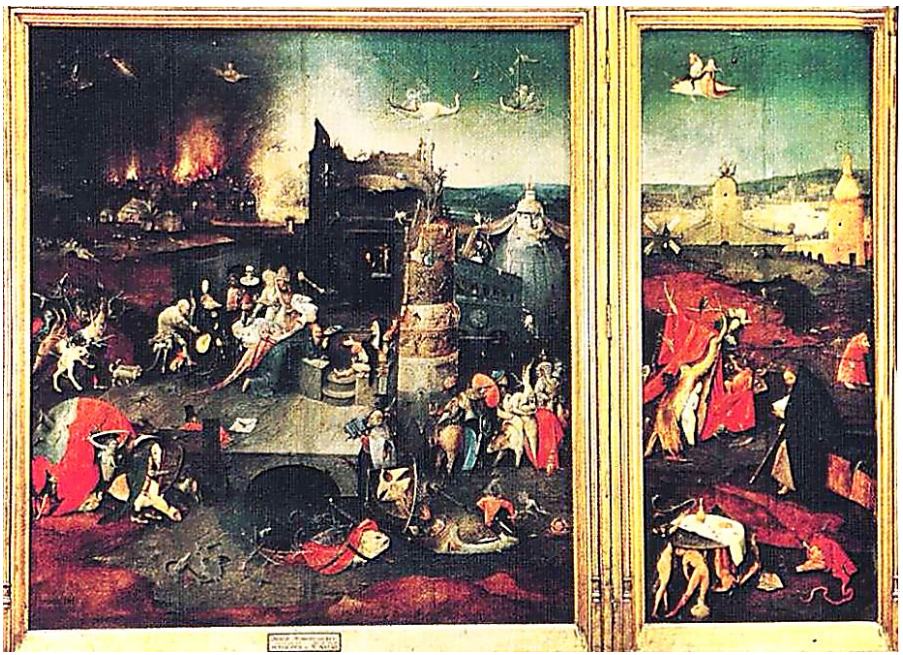
Это оттого, что контуры фигур очень четкие. Каждый силуэт обведен темной линией, и кажется, что его легко можно вырезать из картины. В старину существовало представление, что человеческое тело, с его строго ограниченными формами, есть лишь сосуд для души и заключает ее в себе, как в тюрьме, до самой смерти. Такое представление было распространено и во Флоренции в XV веке. Оно возникло благодаря последователям Платона — философам-неоплатоникам, близким к семейству Медичи, у которого Боттичелли состоял на службе. Он много общался с неоплатониками, и его живопись несомненно впитала их идеи. Кстати, задумчивость в глазах Венеры легче объяснить, если вспомнить, что томящаяся в теле душа могла найти выход только во взгляде…

Знаменита ли эта картина?

Да, очень; она даже считается одной из самых знаменитых в истории живописи. Боттичелли воспевает саму идею Красоты и передает ее с помощью столь простых форм, что создается впечатление необычайной легкости. Формы струятся, как мелодия. Прежде в обнаженном виде изображалась только Ева в момент искушения змием или изгнания из рая. Ее нагота была

связана с позором первородного греха. Здесь же впервые все не так. Венера озарена сиянием, ее образ излучает радость, утверждая гармонию тела и души.

— 5-
Искушение святого Антония



Искушение святого Антония
Ок. 1505–1506. Триптих; дерево, масло.
131,5 x 106 см (центральная часть)
Национальный музей старинного искусства, Лиссабон, Португалия
Иероним Босх (Иеронимус ван Акен)
1453(?), Хертогенбос — 1516, там же

Как тут много всяких людей и животных!

Суть картины именно в этом. Художник показывает нам, что бывает, когда человек хочет уединиться, избавиться от постороннего присутствия. Увы, вместо одиночества он оказывается в плотном кольце людей, животных и разных чудовищ — и не знает, куда от них деться и где обрести покой.

О чем рассказывает эта картина?

Это история святого Антония, жившего в IV веке в Египте (251?-356). Он решил удалиться от людей и стать отшельником, чтобы терпеть лишения и молиться. Однако его непрестанно

тревожили и мучили разные мысли. Это мешало ему сосредоточиться на молитвах. Художник изобразил эти навязчивые мысли в виде целого сборища разных живых существ, крупных и мелких.

Где сам святой Антоний?

Он изображен на каждой из трех частей картины. На центральной части его можно разглядеть в самой середине. Он стоит на коленях и одет в синий плащ с капюшоном. Его лицо обращено к зрителю — может быть, он старается не глядеть вокруг, потому что ему страшно.

На картине полно всяких чудовищ

Да, картина буквально кишит чудовищами. Так художник дает зрителю понять, что происходит в душе несчастного святого Антония. Чудовища повсюду: и в воде, и на земле, и в воздухе, даже в огне на заднем плане слева. От них нет спасенья: они наступают, ползут, летят, плывут, изрыгают огонь…

На картине много красного цвета

Красный цвет создает движение. Художник использовал его в разных местах, чтобы наш взгляд поочередно фокусировался на ярких красных пятнах. Слева мы видим огромную ягоду клубники, из которой вылезают какие-то фигуры; внизу, в середине, находится что-то вроде лодки и голова рыбы в красном капюшоне; справа, выше, во что-то красное закутано существо, похожее на гигантскую мышь. Обилие красного создает ощущение жара. Возможно, жар и у самого святого Антония, и его видения порождены горячечным бредом. На заднем плане виден настоящий пожар — горит целая деревня.

Почему картина состоит из трех частей?

Такая трехчастная картина называется триптих. Центральная ее часть обычно вдвое шире боковых створок. Створки можно было закрыть, как дверцы шкафа, и защитить живопись от повреждения. И если триптих какое-то время находился в сложенном виде, а потом створки открывались, это производило неожиданный дополнительный эффект. Мы будем говорить в основном о центральной части триптиха Босха.

Все персонажи какие-то странные

Они и странные, и страшные, потому что мы не знаем, кто они такие. Невозможно дать им название или отнести к определенному виду. Прямо перед святым Антонием находится человеческая голова на двух ногах, позади — некая тварь со свиным рылом. Многие существа выглядят так, словно художник собрал их наугад из случайных кусков, обнаруженных в общем хаосе. И самое ужасное — что эти разрозненные куски продолжают жить сами по себе.

Пейзаж на дальнем плане справа — единственная мирная часть картины

Там, вдалеке, все и правда кажется безмятежным. Как только закончится это ужасное испытание, разум и душа святого Антония обретут долгожданный покой: он одолеет своих «демонов». Именно там, на горизонте, сине-зеленом, как и одежды святого, его ждет освобождение от мучительных кошмаров, окружающих его сейчас. Между ним и горизонтом можно провести прямую линию — она пройдет через часовню, внутри которой можно различить распятие. Пока этот далекий пейзаж недосягаем, но в конце концов святой Антоний окажется там.

Почему святого Антония так трудно найти в картине?

Прежде всего, картина изображает хаос, который царит в мыслях святого. Он словно потерялся в этом хаосе, поэтому и на картине его не сразу можно отыскать. С помощью такого приема художник как бы открывает нам цель демонов: они стремятся занять все пространство, им почти удается скрыть присутствие святого Антония. Еще чуть-чуть — и они убедят его, а вместе с

ним и зрителя, что в мире нет ничего, кроме них. Картина задумана как капкан, из которого надо выбраться, или как игра, где участники соревнуются — кто первый найдет сокровище. А «сокровище» — это, конечно, сам святой Антоний.

У зрителей буквально глаза разбегаются

Верно. **Босх** сделал все, чтобы понять картину было непросто. Невозможно смотреть на нее, соблюдая логический порядок — такой, к какому мы привыкли в обычном рассказе. Взгляд падает сперва на одного персонажа, перескакивает на другого, цепляется за третьего — и скоро мы теряемся, сбиваемся с толку, не помним, с чего начали… Картина мешает мыслить последовательно. Наоборот, она создает впечатление, что весь мир ополчился на нас и сводит нас с ума, и нам, как святому Антонию, трудно сохранить рассудок.

Демонов можно увидеть только на картинах Босха?

Нет. Демонов изображали многие художники в сценах ада, но у **Босха** эти персонажи самые разнообразные и сложные, самые поразительные и, пожалуй, самые фантастические из всех. И удивительнее всего то, что они живут не в аду, а составляют часть земной жизни. Это не просто прихоть художника: в XVI веке существовало представление о том, что на мир непрерывно воздействует Зло. Зло проникает повсюду, и поэтому демоны населяют все четыре стихии (огонь, воздух, воду, землю), которые мы видим в разных углах картины Босха.

Какое впечатление производили на людей такие картины?

Иероним Босх писал картины для церквей, был весьма благочестивым человеком, и сограждане очень его уважали. Возможно, вся его «дьявольщина» была рассчитана на просвещенных любителей живописи и предназначалась для узкого круга. **Босх** был человек состоятельный; он мог себе позволить не зависеть от заказов и выбирать сюжеты по своему

усмотрению. Интересно, что после смерти художника главным собирателем его картин стал Филипп II Испанский (1527–1598), ярый католик. При всей невероятной странности картин Босха, люди видели на них выразительное изображение дьявольских мук, и это побуждало всеми силами стараться их избежать. Такие картины служили своего рода нравственным предостережением.

Был ли Босх характерным представителем своей эпохи?

Его искусство было, конечно, необычным, но оно прекрасно вписывалось в круг представлений той эпохи и передавало острое ощущение смятения, царившего в Европе начала XVI века. В то время церковь переживала глубокий кризис, следствием которого стала Реформация. Общество охватила растерянность, все привычные ориентиры исчезли, так что творчество Босха по-своему отражало развитие христианской мысли того времени.

Можно ли сказать, что Босх создавал «сюрреалистические» картины?

Нет: сюрреализм появился только после Первой мировой войны. Но его картины безусловно вдохновляли художников XX века, которые заимствовали у него многие мотивы и приемы (фантасмагоричность, совмещение несовместимого, замена твердого мягким, плотного текучим и т. д.). Несмотря на эту формальную связь между творчеством **Босха** и современным искусством, нельзя говорить, что **Босх** предвосхитил сюрреализм. Однако сюрреалисты у него в долгу: они использовали его находки для выражения собственных идей.

— 6-
Мона Лиза, или Джоконда

Мона Лиза, или Джоконда
Ок. 1503–1506. Дерево, масло. 77 x 53 см
Лувр, Париж, Франция
Леонардо да Винчи (Леонардо ди сер Пьеро да Винчи)
1452, Винчи, близ Флоренции — 1519, Амбуаз, Турень

Кто эта женщина?

Она жила около пятисот лет тому назад в Италии. Ее имя Лиза, но называют ее Мона Лиза, то есть «госпожа Лиза». Еще ее называют Джоконда, потому что ее итальянская фамилия — дель Джокондо.

Кто написал эту картину?

Этот портрет написал **Леонардо да Винчи**. В то время он был уже знаменит и жил в том же городе, что и она, — во Флоренции.

В картине не очень много разных цветов

Верно. **Леонардо да Винчи** не любил яркие и разнообразные цвета. Он предпочитал мягкие оттенки, приятные для глаза. Ему хотелось, чтобы взгляд зрителя плавно скользил от предмета к предмету, как ласковое прикосновение, как облако.

Почему картина такая темная?

Безусловно, в момент создания она была гораздо светлее и потемнела от времени. Лица людей к старости покрываются морщинами, а живопись темнеет и трескается. Слой лака на картине также «состарился» и приобрел коричневатый оттенок. Раньше кожа Моны Лизы была светлее, и сама она имела более здоровый вид. Небо на заднем плане тоже наверняка было не такое бледное.

Кажется, что у дамы нет волос

Волосы, конечно, есть — они видны выше, под прозрачной головной накидкой. Просто по моде того времени женщины выщипывали часть волос надо лбом, чтобы как можно больше открыть лицо. Если бы Мона Лиза увидела наши нынешние

прически, она бы ужаснулась и решила, что мы страшные неряхи и растрепы.

Почему Леонардо написал ее портрет? Он считал ее красавицей?

Этого мы не знаем. Но если супруг Моны Лизы заказал ее портрет, вероятно, в то время подобного рода внешность считалась привлекательной. Иначе он вряд ли стал бы так гордиться красотой жены, чтобы увековечивать ее на портрете!

Почему все говорят, что Джоконда очень красивая?

Возможно, многим она действительно нравится. А другие, может быть, просто слышали общее мнение и повторяют его по привычке, не думая. Возможно также, что люди воспринимают как единое целое картину и женщину, которая там изображена, и выходит, что коль скоро картина так хороша, то хороша и сама женщина. Но не надо забывать, что речь все-таки идет о разных вещах: это картина, а не реальная женщина из плоти и крови. Во всем мире знаменита картина, а не женщина. Когда говорят «Мона Лиза» или «Джоконда», мы не задумываемся о том, кто была эта женщина, какой у нее был характер, где она жила. Мы вспоминаем саму картину, а не ее героиню.

Почему эта картина так знаменита?

Потому что художнику впервые удалось создать и внушить зрителю ощущение живой жизни. **Леонардо** не стал изображать свою модель с застывшими чертами лица, как было принято. Он сообщил ее лицу загадочно-неуловимое выражение: это полуулыбка, по которой трудно определить внутреннее состояние молодой женщины. И хотя атмосфера вокруг производит впечатление покоя, кажется, что и освещение вот-вот изменится. Перед зрителем впервые предстала картина, столь тонко передающая движение времени.

Что находится на заднем плане?

Мона Лиза сидит в лоджии (это просторный открытый балкон), повернувшись лицом к нам, как будто мы сейчас в доме, вместе с художником. За ее спиной пейзаж, который обычно открывается ее взгляду: долины, река, мост, уходящие вдаль дороги. Хотя на картине Мона Лиза изображена одна, она не отгорожена от внешнего мира.

Почему на картине Леонардо все какое-то нечеткое?

Мы и в жизни не все видим одинаково четко, особенно то, что далеко от нас. **Леонардо** это хорошо понимал и намеренно не прорисовывал контуры, чтобы очертания различных элементов картины не были слишком резкими. Формы не имеют четких границ, мы скорее домысливаем их, чем видим: они словно теряются в тумане. Горы на заднем плане подернуты дымкой и почти сливаются с небом. Такая живописная техника называется сфумато (от итальянского *sfumare*, что значит «улетучиваться», «рассеиваться как дым»).

Руки дамы хорошо освещены

Руки играют в этом портрете особую роль. Бывает, люди шевелят пальцами, что-нибудь теребят или судорожно сжимают руки, даже когда в остальном кажутся невозмутимыми. А Мона Лиза выглядит умиротворенной и безмятежной. Это подтверждают ее спокойно сложенные руки.

Картина не очень веселая

Она действительно производит такое впечатление по сравнению с другими картинами той же эпохи — более светлыми и многоцветными, хотя и они сами по себе особой радости не выражают. И свет, и тень имели тогда символическое значение: свет символизировал Добро (то есть Бога), а тень — Зло. И художники старались отвести тени как можно меньше места. **Леонардо** удалось то, что не удавалось до него никому, — он сделал свет и тень одинаково важными. Тут проявились не только его религиозные воззрения, но и свойственный ему научный подход: с одной стороны мы имеем то, что можно видеть,

наблюдать, понимать; а с другой стороны — то, что окутано тенью, ускользает от нас, остается непознанным.

Кто еще работал в манере Леонардо да Винчи?

Его знаменитую технику ***сфумато*** не смог повторить никто. Но постепенно, по примеру **Леонардо,** другие художники стали придавать все большее значение тени. У **Леонардо** его последователи заимствовали принцип портретной композиции, при котором крупная фигура модели образует на полотне треугольник, похожий на пирамиду. Египетские пирамиды были символом Солнца — их треугольные грани воспринимались как застывшие в камне солнечные лучи. Пирамиды напоминали о вечности… Во времена Моны Лизы такую композицию использовали только для священных сюжетов, вроде «Мадонны с Младенцем». Но **Леонардо** снова поступил вопреки общепринятым правилам, введя пирамидальную композицию в светский портрет.

Имела ли картина успех при жизни Леонардо?

Да, она имела огромный успех. В ней все было ново: пирамидальная композиция, идея изобразить героиню в естественной, реальной обстановке, связь портрета с пейзажем, нюансы освещения (светотень), ощущение остановившегося мгновения в полуулыбке Моны Лизы… Новой была не только техника исполнения, но и взгляд на мир. Эта женщина, как будто ничем не замечательная, представляет весь род человеческий: увиденная в долю секунды — и запечатленная навеки, освещенная скользящим лучом света — и окутанная тенью, которая хранит ее тайну.

Много ли картин написал Леонардо да Винчи?

Нет, поскольку живопись была лишь одной из сторон его многогранного творчества. Сегодня известно немногим более десятка его картин. Однако сохранилось множество рисунков и

записей, которые раскрывают нам круг его постоянных интересов: изучение человеческого тела (анатомия), земли (геология), растений (ботаника), звезд (астрономия), оптика… Его увлекали любые природные явления, даже самые незначительные, в частности все, что связано с движением: пыль, поднятая на поле битвы, порывы ветра во время бури, сгущающиеся сумерки, мимика — гримасы, улыбки… Он работал не только как живописец, но и как скульптор, архитектор и даже военный инженер. Он проектировал летательные аппараты, оборонительные сооружения, боевые машины. **Леонардо** брался за все, чтобы углубить свои познания и лучше понять мир. А в живописи «Мона Лиза» оказалась для него столь важной вехой, что он оставил картину у себя. Мона Лиза свой портрет не получила, потому что это был больше чем портрет: в нем воплотилась мысль **Леонардо да Винчи**.

— 7 -
Пейзаж со святым Иеронимом

Пейзаж со святым Иеронимом
Ок. 1520. Дерево, масло. 74 x 91 см
Музей Прадо, Мадрид, Испания
Иоахим Патинир
Между 1475 и 1485, Бувинь или Динан, Намюр — 1524, Антверпен

Так много природы, а домики малюсенькие!

Основное здесь — пейзаж, он простирается до самого горизонта. Тут и там виднеются селения — замок в центре и крестьянские домики. Мы видим леса и горы, справа блестит зеленоватая гладь озера, а на заднем плане — море.

Кто этот старик в хижине?

Это святой Иероним. Он решил уединиться на природе, вдали от людской суеты, где никто не помешает ему предаваться раздумьям; на картине он кажется совсем маленьким. Иероним укрывается в своей бедной лачуге, и по его позе ясно: он хочет, чтобы его оставили в покое.

Рядом с ним какой-то зверь

Это лев; Иероним вынимает у него из лапы занозу. Благодарный лев отныне будет предан ему, как пес. На картинах они всегда вместе. Лев изображен еще раз справа: он спешит к ослику, нагруженному вязанкой дров. Лев не намерен нападать на ослика: наоборот, он должен охранять его.

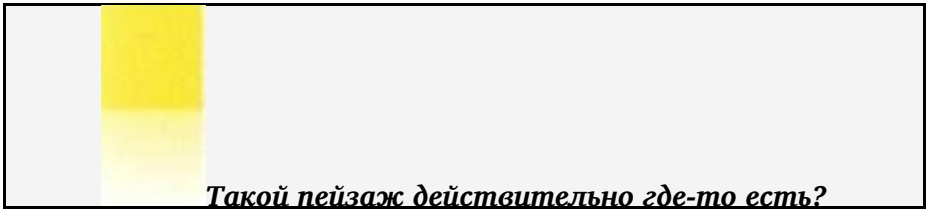
На картине в основном зеленый, голубой и коричневый цвета

Зеленый — цвет травы и деревьев, голубой — цвет моря и неба, а коричневый — цвет земли и скал. Однако художник вводит еще множество оттенков. Например, оттенки зеленого передают разные состояния атмосферы, и мы таким образом можем почувствовать тепло на солнце или прохладу в тени листвы…

Горы какие-то странные

Художник смешал вымысел и реальность. Конечно, он знал,

как выглядят настоящие скалы, но, может быть, для работы он использовал просто камешки или обломки, которые привлекли его своей формой, а в картине они приняли вид огромных причудливых скал.



Такой пейзаж действительно где-то есть?

Нет, точно такого пейзажа на свете не существует, однако отдельные его элементы заимствованы из реальности. Патинир родился в области Мёз, знаменитой своими скалами и пещерами, а потом перебрался на юг, в Бо-де-Прованс, и в его живописи отразился ландшафт обеих этих частей Франции. Он брал отовсюду то, что ему нравилось, — в одном месте дерево, в другом берег моря, кусты, облака, дом, хижину, — и все это объединял в своих картинах.

Почему на одной стороне картины все заостренное, а на другой все плоское?

Композиция картины отражает противоречивость человеческого существования. В левой части преобладают громоздкие, устремленные ввысь сложные формы. На вершине горы виднеется высокая церковь и несколько домов.

Чтобы попасть в горный монастырь, где жил святой Иероним, нужно было совершить тяжелое утомительное восхождение. А в правой части картины простирается безмятежно ровная долина. Это следует понимать так, что на нашем земном пути встречаются трудности, которые надо преодолевать; но бывают моменты, когда все идет гладко и жизнь кажется простой и легкой.

Если фигура святого Иеронима такая маленькая, то, может быть, его роль в картине не слишком важна?

Образ святого действительно невелик по размерам, но в картине он имеет первостепенное значение. Не случайно художник выдвинул его на первый план; не заметить его никак

нельзя. Попасть в манящую глубь пейзажа зритель может только миновав его хижину. И сам пейзаж построен как символическое отражение раздумий святого Иеронима. Течение его мыслей, плавное и спокойное, как равнина, вдруг может натолкнуться на скалу или подводный камень и в смятении прерваться. Это похоже на извилистую дорогу, полную неожиданных поворотов и препятствий и ведущую неизвестно куда.

Всегда ли святого Иеронима изображали на фоне пейзажа?

Нет, не всегда. Пейзаж — одна из двух основных традиций изображения этого святого. Согласно второй его представляют работающим за столом, когда он читает, пишет или размышляет. Святой Иероним был известен как ученый (он перевел Библию на латинский язык с древнегреческого и древнееврейского) и как монах (он жил отшельником, удалившись от людей и посвятив себя молитве). Эти две разные и взаимодополняющие стороны истинно христианской жизни позволяли показывать святого в разной обстановке.

На земле рядом со святым Иеронимом крест и череп

Крест — это распятие, которое сразу дает понять, что перед нами набожный христианин. Распятие прислонено к груде камней, и кажется, будто святой беседует с Христом. Череп в религиозной живописи обычно фигурирует как напоминание о смерти первого человека, Адама. Череп и распятие вместе символизируют первородный грех и его искупление.

Где в действительности жил святой Иероним?

В основном он жил в Риме и на Ближнем Востоке. Пять лет он провел в сирийской пустыне, затем жил в Палестине, в Вифлееме, где основал монастырь. Там он и умер в 420 году. Конечно, пейзаж **Патинира** не имеет с этими местами ничего общего, потому что художник никогда не бывал на Востоке и не имел представления о пустыне. Изображенный на картине ландшафт

просто-напросто показывает, что святой Иероним живет вдали от шумных городов и людской суеты. Во времена **Патинира** такое окружение было равнозначно понятию «пустыня» (сравни русское «пустынь»).

Почему природе уделяется больше внимания, чем человеку?

Иоахим Патинир жил в эпоху великих географических открытий. Благодаря экспедициям Христофора Колумба, Васко да Гама и многих других европейцы узнавали о далеких землях, полных удивительных богатств. Конкистадоры отправлялись в Америку на поиски золота, и европейское влияние распространялось все дальше по земному шару. Бескрайние пространства на картинах **Патинира** отражают это новое мировосприятие. Для художника его живопись становилась способом путешествовать по свету и открывать неизведанное.

Можно ли преодолеть все это огромное пространство?

Действительно, перед зрителем открывается бескрайний простор — именно такого эффекта и добивался художник. Сама структура пейзажа помогает почувствовать ход времени. Здесь нет прямых дорог — развилки, повороты… Картина предлагает разные пути. Можно представить себя внутри пейзажа, выбрать наугад какое-нибудь направление и отправиться в неизвестность. По мере продвижения вглубь путника ждут новые открытия, новые возможности — стоит только взойти на борт одного из парусников, готовых отчалить от берега… **Патинир** жил в Антверпене, одном из крупнейших торговых портов Европы, и вид морской бухты с кораблями несомненно был ему хорошо знаком.

На горизонте пейзаж приобретает бирюзовый оттенок

В природе этот цвет встречается редко, но почти на всех картинах **Патинира** он присутствует. Поскольку бирюзовый цвет представляет собой смесь голубого и зеленого, он в равной мере принадлежит растительности и небу: зелень лугов становится голубоватой и невесомой, как воздух, а голубизна неба в свою очередь вбирает в себя зеленоватый оттенок листвы. Природа словно поменяла местами привычные для нас цвета. Пейзаж в бирюзовых тонах таит в себе некую магию…

Это все-таки пейзаж или религиозная картина?

И то и другое. Образ святого придает картине религиозное звучание, а пейзаж можно истолковать как метафору духовного пути к спасению. Однако история жизни святого Иеронима дала художнику прекрасный повод для изображения природы: у него пейзаж из простого декоративного фона превратился в грандиозный образ безграничного пространства. **Иоахим Патинир** создал новый тип картины. Он исходил из традиций религиозной живописи, но основное внимание уделял пейзажу. С него, собственно, и началась пейзажная живопись.

— 8-
Карл Пятый в сражении при Мюльберге

Карл Пятый в сражении при Мюльберге
1548. Холст, масло. 332 x 279 см
Музей Прадо, Мадрид, Испания
Тициан (Тициано Вечеллио)
1488/1489, Пьеве-ди-Кадоре, Венеция — 1576, Венеция

Какая большая картина!

Картина должна была висеть во дворце, в просторном зале с высоким потолком. При таких размерах ее хорошо было бы видно. При меньших размерах она не производила бы такого впечатления и не выделялась бы среди других картин.

Кто этот рыцарь?

Это не просто рыцарь, а император, под властью которого в начале XVI века оказалось сразу несколько стран (Испания, Нидерланды, Германия, Австрия, часть Франции и современной Италии). Это Карл Пятый (1500–1558) — до него было еще четыре императора по имени Карл.

Император сам воевал?

Да, он в полном боевом облачении: на нем богатые доспехи, в руках копье, конь покрыт роскошно расшитой попоной. Чтобы увековечить свою победу при Мюльберге (1547), Карл заказал этот портрет **Тициану**, своему любимому художнику. Император хотел, чтобы все увидели, какой он великий воин.

Где его армия?

Наверное, недалеко, но вводить ее в картину Карл Пятый не захотел, и само сражение он тоже не хотел показывать. Картина должна была прославить его личное могущество, и поэтому там присутствует только он.

Он как будто выезжает из леса

В старину темные леса вселяли в людей страх: там можно было встретить диких зверей, стать жертвой разбойников. Показывая Карла Пятого на фоне леса, художник дает нам понять, что император необычайно храбр и не боится проезжать через такие места, куда другие не решились бы сунуться.

Кажется, битва еще не началась

Так кажется потому, что конь нетерпеливо бьет копытом и явно рвется в бой. Пока император придерживает его, но в любой момент конь будет готов пуститься вскачь. Художник таким образом подчеркивает мудрость Карла: он выжидает, но остается начеку. Как опытный воин, он действует осмотрительно и начнет сражение не раньше и не позже положенного часа.

В кого он метит копьем?

В данный момент ни в кого. Мы и без этого понимаем, что император способен противостоять любой опасности и справиться с любым врагом. Он сидит в седле прямо и с виду совершенно спокоен, хотя сражение вот-вот начнется. Копье он держит наперевес, острием вверх, что символизирует боевой пыл императора: он готов к битве и уверен в победе.

На небе много туч

Это способ сделать картину живее, придать ей динамичность. Тучи бегут по небу, меняют цвет. Горизонт еще ярко освещен, хотя солнце уже склоняется к закату. Тут тоже чувствуется замысел художника: император даже на закате дня полон сил и энергии и не теряет бдительности.

Неужели конь мог позировать художнику?

Нет, конечно, не мог. Создавая конные композиции, художники обычно сажали модель не на живую лошадь, а на чучело, намечая основную позу. Все детали прописывались позже. Да и сам император не мог позировать **Тициану** часто и подолгу — у него было слишком много обязанностей. Остальное было делом художника: он должен был совместить все аккуратно, «без швов», добиться цельного эффекта и не дать зрителю заподозрить, что картина писалась по кускам.

Художник работал на открытом воздухе?

Нет, картины таких больших размеров обыкновенно писались в мастерской. Как правило, фигуры и пейзаж создавались по отдельности. Выбрав некий ландшафт в качестве общего фона, художник по мере надобности видоизменял его, «подгоняя» к герою или основному сюжету будущей картины. Что касается данного произведения, неизвестно, совпадает ли изображенный пейзаж с реальной исторической местностью в Германии, где в 1547 году произошло сражение.

Почему Тициан изобразил Карла Пятого на коне?

Для того чтобы картина могла передать идею безграничной власти императора, нужно было придумать что-то новое, особенно эффектное. И тогда **Тициан** решил перенести в живопись то, что существовало еще в античной скульптуре: конное изображение. Он взял за образец конкретную конную статую — Марка Аврелия, римского императора, известного своей мудростью, и слегка изменил позу, акцентируя движение. Картина Тициана посвящена определенному событию в жизни Карла Пятого, но в первую очередь она выявляет качества, присущие обоим императорам: храбрость, величие, ум.

Много ли существует конных портретов?

Да, вслед за Карлом Пятым свои конные портреты стали заказывать все короли. Этот тип портрета превратился в символ королевского могущества. Идя в целом за **Тицианом**, другие художники вносили свое в трактовку коня и всадника. В каждом новом портрете делался упор на то, что определяло личность портретируемого: щедрость, благородство, импозантная внешность. Позднее свои конные изображения заказывали не только короли и императоры, а просто богатые люди. Такой портрет обходился дешевле, чем конная статуя, да и хранить его в семейной резиденции было намного проще.

Для такого всадника конь как будто маловат

Верно. Если бы конь был крупнее, он занял бы в картине непропорционально большое место и отвлек бы внимание от всадника. Тогда бы взгляд зрителя сосредоточился на коне и величие императора оказалось бы под угрозой, чего никак нельзя было допустить. Поэтому художник слегка подправил действительность и сделал это очень тонко, почти незаметно. Мало кто из зрителей успевает осознать несоответствие масштабов.

У императора настоящие или придуманные доспехи и копье?

Доспехи настоящие — те самые, которые были на Карле Пятом в день битвы при Мюльберге, когда он одержал победу над протестантами. Каждый, кто видел портрет, мог узнать прославленные доспехи, гордость королевского арсенала. Изготовленные искусным мастером, они отличались великолепной отделкой. Что касается копья, то, согласно легенде, это так называемое «священное копье», которым пронзили тело распятого на кресте Иисуса, проверяя, действительно ли наступила смерть. Сорок пять императоров подряд владели этой уникальной реликвией. Рассказывают, что Карл Великий всегда держал копье при себе, как талисман, и не расставался с ним даже во время сна.

Если присмотреться к картине поближе, император не кажется таким величественным

Так всегда бывает, когда приближаешься к официальному лицу: за громким титулом нам открывается человеческая натура, бренная, как у всех смертных. Художник играет оттенками цвета и света. Он пишет легкими мазками, так что возникает ощущение, будто холст дышит. И эти живописные приемы, почти неуловимые, делают образ императора более человечным, более живым. Мы видим, что он задумчив и погружен в свои мысли. Разглядывая картину вблизи, мы словно получаем доступ и к

глубинам личности героя, и к тайнам мастерства художника.

Хорошо ли Тициан знал Карла Пятого?

Да. **Тициан** писал портреты Карла несколько раз, имел возможность вволю наблюдать за ним и хорошо понимал, чего тот ждет от своих портретов. **Тициан** умел схватить и передать такие разные его стороны, как властолюбие и доброта, сила и чувствительность. Для придворного художника это были незаменимые качества. Карл Пятый знал, что на портрете **Тициана** он предстанет во всем своем величии, и при этом не будут забыты ни его глубокие познания, ни широта мыслей. Одолев протестантов, Карл стал величайшим из католических монархов. Портрет, который он заказал **Тициану**, должен был не только прославить могущество императора, но и отразить его веру в конечное воцарение мира на земле. Вне поля брани Карл вел собственную борьбу, борьбу духовную, и это художник попытался донести до зрителя.

— 9-
Зимний пейзаж с ловушкой для птиц

Зимний пейзаж с ловушкой для птиц
1565. Дерево, масло. 38 x 56 см
Королевский музей изящных искусств, Брюссель, Бельгия
Питер Брейгель Старший (Мужицкий)
Ок. 1 525/1 530- 1569, Брюссель

Эта картина напоминает о Рождестве

Картина действительно наводит на мысль о Рождестве, хотя и

не посвящена именно этому празднику. Просто все вокруг покрыто снегом, а зимний пейзаж невольно связывается у нас с Рождеством. Нам здесь не одиноко — деревенские дома по обоим берегам реки напоминают, что рядом теплый кров; в морозный день приятно знать, что скоро можно вернуться домой и согреться.

Кажется, что там очень холодно, хотя светит солнце

Вся картина залита золотистым солнечным светом мягкого медового оттенка. Это первое, что мы замечаем издали. Картина притягивает и радует глаз, даже если мы просто проходим мимо.

Что делают все эти люди?

Река замерзла и покрылась льдом, и люди катаются там на коньках. В то время — более четырех с половиной веков назад — не было металлических коньков, как сейчас: к обуви просто привязывали заточенные деревянные полозья. Похоже, получалось совсем неплохо!

Люди похожи на муравьев

Художник смотрит на них издалека, поэтому человеческие фигурки кажутся маленькими и темными. С такого расстояния ему удалось развернуть панораму всей деревни. Люди движутся на коньках в разных направлениях, напоминая суетливых муравьев или птичек, скачущих по снегу.

На картине еще есть большие черные птицы

Это вороны. Они сидят на ветках и выглядят гораздо спокойнее, чем другие, мелкие птички. Они словно чего-то ждут и наблюдают за происходящим. И люди на коньках отчасти напоминают птиц: одни все время в движении, другие более спокойны.

Люди ведут себя по-разному

Верно, хотя изображены они в одинаковой обстановке. Все они разного возраста, у каждого свой характер, каждый занят чем-то своим. Если смотреть внимательно, можно заметить, что одни беседуют, другие куда-то спешат. Кто-то ловко балансирует на одной ноге, а мамаша, держа ребенка за руку, идет медленно и осторожно. Одни катаются по двое, другие поодиночке. И не все еще уверенно стоят на коньках.

Но никто не падает!

Деревенские жители привыкли передвигаться на коньках; художник изобразил обычную сцену из повседневной жизни своего времени. Пока все обходится благополучно, но в любой момент что-нибудь может стрястись — стоит только резко повернуть или на миг потерять равновесие. Одни стараются соблюдать осторожность, другим просто до поры до времени везет.

Лед может проломиться

Да, такая опасность существует: неизвестно, насколько надежен лед. В нижней части картины уже можно заметить полынью или прорубь. Даже если люди будут осмотрительны, предвидеть ничего нельзя. Не все зависит от нас самих. И художник, наблюдая за людьми на льду, наверняка размышлял об этом.

Что это за доски на снегу справа?

Это ловушка для птиц; такие ловушки были обычной приметой сельской жизни. Значит, и птицам постоянно что-то угрожает. Можно сказать, что безопасность не гарантирована ни людям, ни животным.

Кажется, будто мы смотрим на эту сцену с высоты

Верно: «наблюдательный пункт» скорее всего находится на вершине холма, на значительном расстоянии от замерзшей реки. Самому художнику опасность как будто не грозит: люди на коньках далеко внизу, он не рискует столкнуться с ними, поскользнуться и упасть. С другой стороны, кусты и деревья на переднем плане напоминают о том, что всякая опора ненадежна — сухие сучья легко ломаются, поэтому положение наблюдателя, случись ему оступиться, по-своему опасно, как и у людей на льду.

Справа видна деревенская церковь

Церковь как религиозный центр деревни играет важную роль. Вводя ее в картину, **Брейгель** как бы предлагает взглянуть под другим углом на жизнь людей, которых он изобразил в минуты досуга. Сейчас они разобщены, у каждого свои, иногда противоположные интересы, но церковь — это то место, которое их время от времени объединяет. Присутствие церкви несет с собой идею единения людей, а может быть — и надежного общего убежища.

Брейгель сам жил в этой деревне?

Нет, он жил в городе — сначала в Антверпене, а в 1565 году, когда писалась эта картина, работал в Брюсселе. Но деревня находилась недалеко, в той же провинции, что и Брюссель, — в Брабанте. Брейгель изобразил ее очень достоверно, и историки предполагают, что это деревушка Пэд — Сент-Анн. **Брейгель** так любил окрестные места и рисовал их так часто, что в наши дни им дали название «долина Брейгеля».

В картине мало красок

Писать картины, используя столь ограниченный набор цветов, непросто, но необыкновенно увлекательно. Художник

должен применять тончайшие оттенки основного цвета и с их помощью достигать живости и выразительности деталей. Единообразие колорита придает картине благородную цельность. **Брейгель** извлекает максимум эффекта из строго ограниченной палитры: мы видим белый цвет, немного черного и всевозможные оттенки коричневого, охристого, желтого — особенно на горизонте, окутанном дымкой…

Почему Брейгеля называют «Старшим»?

Брейгеля называют так, чтобы отличить отца от сыновей, тоже художников. Старший сын, носивший, как и отец, имя Питер, получил прозвище **Брейгель Младший.** Второй сын, Ян, использовал столь мягкие цвета, что его прозвали **Брейгель Бархатный**. **Брейгель Старший** был совсем не старый; он умер в сорок с небольшим, а по другим источникам — не дожил и до сорока.

У ворон какой-то недобрый вид

Вороны черные, и поэтому они обычно ассоциируются с чем-то неприятным. Возможно, здесь они символизируют смерть, однако точно сказать нельзя, поскольку одно и то же изображение может быть истолковано двояко. Так, в Древнем Риме вороны символизировали надежду, поскольку их карканье напоминало латинское слово *cras*, что значит «завтра».

Есть ли в этой картине мораль?

Картина побуждает задуматься о том, как мал и слаб человек в сравнении с природой: ему постоянно грозит опасность. Но Брейгель не хочет нас поучать, он никого не высмеивает и не осуждает. Он занимает позицию спокойного, проницательного наблюдателя. В жизни есть место и риску, и беспечности, и они всегда находятся в равновесии — точно так же, как в пейзаже Брейгеля уравновешены суровый зимний холод и мягкий солнечный свет.

— 10-
Давид с головой Голиафа

10

Давид с головой Голиафа
Ок. 1606. Дерево, масло. 90,5 x 116 см
Художественно-исторический музей, Вена, Австрия

Караваджо (Микеланджело Меризи, известный как Караваджо)
1571, Караваджо, Ломбардия — 1610, Порто-Эрколе, Тоскана

Мальчик держит отрубленную голову за волосы

Это юный Давид с головой великана Голиафа, которого он только что убил.

За что он его убил?

Как рассказывает Библия, Давид защищал свой народ, израильтян, от врагов — филистимлян. Он вступил в единоборство с великаном Голиафом и убил его. Филистимляне, увидев, что их главный силач погиб, бежали.

Давид отрубил Голиафу голову?

Да, но уже после того, как убил его. Давид метнул в Голиафа камень из пращи, и великан упал замертво. Тогда Давид взял его меч и отсек ему голову, чтобы показать, что враг наконец повержен.

У Голиафа не такая уж большая голова

Да, это правда, но если бы художник изобразил великанскую голову, то для Давида не хватило бы места на картине, а Давид тут все-таки самый главный. Поэтому *Караваджо* не стал делать голову Голиафа чрезмерно большой.

Давид не похож на воина

Верно, он простой пастух и пошел сражаться с Голиафом в одной своей пастушеской одежде, отказавшись от вооружения, которое предлагал ему израильский царь Саул. Он взял с собой только пращу и пять камней, а на Голиафе была чешуйчатая броня, медный шлем, за плечами щит, а в руках копье и меч. Художник подчеркивает юность и незащищенность Давида, и тем более поразительной кажется его храбрость.

Что у Давида в сумке?

Может быть, остальные камни из тех, что Давид взял с собой. Но ему хватило одного, чтобы убить Голиафа. По-видимому, сумка — это все его добро: не слишком много! А меч у него в руке — это меч Голиафа.

Как слабому Давиду удалось победить Голиафа?

Конечно, Голиаф был гораздо выше и сильнее, но рост как раз его и погубил: он оказался прекрасной мишенью для Давида, который в совершенстве владел пращой. Голиаф думал, что ему нечего бояться Давида, на вид такого юного и слабого. Однако на стороне Давида были ловкость и ум. Великанский рост подвел Голиафа, а кажущаяся слабость Давида обернулась его преимуществом.

Голиаф действительно был великаном?

Нет, слово «великан» употребляется, чтобы подчеркнуть его необычайную силу и рост. Когда у нас на пути возникает огромное, на первый взгляд непреодолимое препятствие, оно представляется нам поистине гигантским. Так виделся и Голиаф его противникам — и, конечно, Давиду, когда тот остался с ним один на один.

Что случилось потом?

Победив Голиафа, Давид был вынужден скрываться от царя Саула, потому что тот завидовал его успеху. Но герой, которому удалось справиться с Голиафом, был достоин управлять своим народом и после гибели Саула стал царем Израиля. Эта история, похожая на сказку, описана в Библии (в Ветхом Завете). Царь Давид был храбрый воин, поэт и музыкант; не менее знаменит был его сын — царь Соломон (14).

Давид как будто не очень радуется победе

Да, он показан не ликующим, а скорее серьезным. Конечно, Давид доволен тем, что исполнил свой долг, однако он не проявляет бурной радости при виде убитого врага. К его смерти Давид относится с уважением; мертвое лицо Голиафа выражает страдание, но не вызывает у зрителей ни презрения, ни насмешки. Давид сражался и победил не ради удовлетворения собственного честолюбия. И это не только его победа: это победа всего народа Израиля.

Почему Давид на картине один?

За единоборством Давида и Голиафа наблюдала целая толпа воинов из обоих враждовавших лагерей. И филистимляне, и израильтяне в испуге и волнении ожидали исхода поединка. Несмотря на такое множество зрителей, Давид в решающий момент почувствовал себя бесконечно одиноким: теперь все зависело от него одного. Он не хотел видеть никого и ничего вокруг, ему необходимо было сосредоточиться. Это состояние героя и передал **Караваджо**.

Почему картина такая темная?

На темном фоне фигуры выглядят особенно рельефно. **Караваджо** почти везде использует такой прием: ему не нужен декоративный фон, пейзаж, второстепенные детали; он целиком сосредоточен на героях. Это придает его образам неповторимый драматизм и выразительность. Во времена **Караваджо**, при свете свечей или масляных светильников, впечатление от его картин бывало наверняка еще сильнее, и персонажи возникали перед зрителем из темноты, подобно призрачным видениям.

Голова Голиафа словно выступает из картины

Давид развернул ее лицом к нам, и трехмерный эффект

усиливается благодаря контрасту между темным фоном и ярко освещенными объемами. Картины *Караваджо* словно подсвечиваются прожектором. Свет создает впечатление трехмерности, рельефа. Возникает завораживающий эффект присутствия:

кажется, будто персонажи тут, рядом с нами; стоит только протянуть руку — и мы прикоснемся к ним.

Караваджо всегда изображает персонажей так рельефно?

В большинстве своих работ **Караваджо** действительно уделяет гораздо больше внимания рельефности фигур, чем глубине композиции. Внутрь его картин невозможно проникнуть: на заднем плане нет пространства — там глухая черная стена. Зато персонажи активно выдвигаются вперед, почти выходят за пределы картины. Зритель, который собирался спокойно постоять и полюбоваться живописью, оказывается втянутым в действие, невольно становится участником происходящего. Впечатление ошеломляющее.

Почему художник выбрал именно этот момент истории Давида и Голиафа?

Художник представляет нам нечто свершившееся — поединок закончился, мы видим его жестокий итог. Неважно, знаем мы или нет историю Давида и Голиафа: сейчас оба героя перед нами, и сила их присутствия ощущается как нельзя более явственно. Вся сцена словно выхвачена из пространства и времени: из пространства — потому, что у нее нет заднего плана, из времени — потому, что она длится один только миг.

Эта картина предназначалась для церкви?

Нет. Картины подобного рода покупались знатоками, любителями искусства, которые в то время начали собирать обширные коллекции. Они были достаточно образованны, чтобы понять и оценить такую живопись. Работы **Караваджо** создавались именно для искушенных ценителей, а не для того, чтобы украшать церкви и внушать верующим благочестивые мысли.

Писали ли другие художники подобные картины?

Караваджо стоит у истоков живописи, построенной на резком противопоставлении света и тени. Он жил в Риме, куда в начале XVII века стекались художники со всей Европы, чтобы усовершенствовать свое мастерство, увидеть памятники античности и великие творения эпохи Ренессанса. Работы **Караваджо** были новым словом в живописи того времени. Грандиозные, как оперные спектакли, они пользовались огромным успехом при жизни художника и поныне вызывают полное доверие как прямой репортаж с места событий. Примеру **Караваджо** следовали художники Италии, Франции, Голландии, Испании; созданное им направление в живописи так и называется **— *караваджизм*.**

— 11-
Шулер с трефовым тузом

Шулер с трефовым тузом
Ок. 1625–1630. Холст, масло. 96,5 x 155 см
Художественный музей Кимбелла, Форт-Уэрт, США
Жорж де Латур
1593, Вик-сюр-Сей, Лотарингия — 1652, Люневиль (?), там же

Люди на картине играют в карты

Трое сидят за столом и заняты игрой в карты. Но есть и неиграющий персонаж — женщина с бутылкой и бокалом вина.

Это служанка.

Один из игроков мошенничает!

Мужчина слева — шулер, карточный плут; он прячет свои карты за пояс. Это сразу бросается в глаза: карты белые, и он как будто специально держит их так, чтобы мы их заметили. Иными словами, суть картины должна стать нам ясна с самого начала.

А другие разве не видят, что играют с шулером?

Молодой человек, сидящий справа, напротив шулера, не замечает ничего: он сосредоточенно разглядывает собственные карты. Он, конечно, прав, что так внимательно обдумывает ход, но при этом он не подозревает, кто сидит с ним за одним столом!

Игроки очень красиво одеты

Да, особенно молодой человек справа. На нем камзол из какой-то дорогой блестящей ткани, расшитый серебром, а шляпа украшена страусовым пером. Сразу видно, что он богат — на столе перед ним россыпь золотых монет, — и в силу своей доверчивости может стать легкой добычей для мошенников. На даме рядом — роскошное платье и жемчужное ожерелье, это тоже говорит о состоятельности. Костюм шулера, напротив, ничем не примечателен: он явно не хочет привлекать к себе внимание.

Женщины в сговоре с шулером?

Пожалуй, да. Все трое объединены общим тайным действием: они напряженно переглядываются, их руки почти соприкасаются. Дама в красном тюрбане слегка повернулась к сообщникам и незаметно подает им какой-то знак. Молодой человек между тем полностью поглощен собой.

Почему женщина смотрит не прямо, а куда-то вбок?

Она опасается выдать себя. Если бы дама в красном тюрбане откровенно повернулась лицом к сообщникам, молодой человек мог бы что-нибудь заподозрить: он оторвался бы от своих карт и

стал бы внимательнее следить за происходящим. Но пока что он ничего не замечает. Кстати, служанка тоже краешком глаза поглядывает на шулера.

Почему служанка принесла только один бокал вина?

Этот бокал предназначен для молодого богача. Остальные должны сохранять ясность ума, чтобы продолжать и дальше плести свои сети. Когда молодой человек слегка захмелеет, он окончательно потеряет бдительность.

И к тому же служанка, ставя перед ним бокал, может украдкой заглянуть к нему в карты.

Неясно, где происходит действие

Художник намеренно этого не уточняет (возможно, игроки сидят в таверне). Впрочем, особого значения место действия не имеет: подобная сцена могла бы разыграться где угодно. Мир полон обманщиков и обманутых: это общее наблюдение, а не отдельный эпизод. Кроме того, темный фон, лишенный конкретных признаков обстановки, позволяет эффектнее выявить фигуры персонажей.

Голова дамы похожа на яйцо

Жорж де Латур тяготел к упрощенным геометрическим формам. У дамы очень гладкое лицо, на котором все, кроме глаз, неподвижно: она отлично владеет собой. Хотя ее лицо ярко освещено и мы прекрасно различаем ее черты, это чисто внешнее впечатление. Наш взгляд просто скользит по поверхности — проникнуть в ее мысли невозможно.

Все персонажи на картине молчат

Это важный, напряженный момент. Персонажи, состоящие в сговоре, ждут, как повернется игра. Еще ничего не произошло, но

мы чувствуем, что вскоре все изменится. Шулер вот-вот вытащит из-за пояса припрятанную карту — и золотые монеты перейдут в другие руки…

Почему свет есть только позади одной фигуры?

Распределение света и тени подчеркивает отношения между персонажами: освещен лишь маленький участок стены справа, позади юноши, который должен проиграть. Трое других изображены на общем темном фоне: они действуют заодно. Преобладание темного фона отражает превосходящие силы мошенников. Четко разграничивая свет и тьму, художник показывает, насколько мир обмана сильнее, чем мир простодушия.

Почему шулер освещен меньше других?

Он сидит спиной к свету, потому что скрытность свойственна ему от природы. Даже если бы молодой человек посмотрел на него, он вряд ли бы о чем-нибудь догадался. То, что лицо шулера находится в тени, дает ему преимущество перед молодым богачом: он видит все, а сам почти невидим.

Может ли молодой человек избежать проигрыша?

Для этого ему достаточно было бы просто поднять глаза. Тогда он наверняка понял бы, что остальные игроки объединились против него. Но он не видит, что творится у него под носом, и ни о чем не подозревает: беспечность его и погубит. Хитрые партнеры знают, как добиться своего. Он еще слишком молод, а у них за плечами жизненный опыт.

Во что они играют?

Любой зритель XVII века сразу же определил бы, что они играют в ***примере.*** Это старинная азартная карточная игра, при

которой на руках у игроков должно быть всего три-четыре карты. Каждая соответствует определенному числу очков. Чтобы выиграть, нужно набрать наибольшее количество очков в пределах одной масти (максимум пятьдесят пять). У шулера на руках по меньшей мере шестерка (восемнадцать очков) или семерка треф (двадцать одно очко). Благодаря трефовому тузу (шестнадцать очков) выигрыш ему обеспечен.

У шулера на руках трефы, а у молодого человека пики

У карт есть своя символика. Правил игры она не касается, но художник, вероятно, использовал ее, чтобы придать картине дополнительный смысл. Трефы означают деньги. У **Латура** есть еще одна картина на этот сюжет, сходная по композиции, с некоторыми отличиями в цвете и деталях: там шулер держит туз бубен, что предвещает выгодное предприятие. Пики на руках у жертвы мошенничества сулят одни только неприятности.

Почему персонажи сгруппированы так тесно?

Сужая пространство, художник создает ощущение напряженной атмосферы. Не хватает воздуха, трудно дышать… Тесное расположение фигур подчеркивает связь между персонажами. Вместе с ними и мы замечаем мельчайшее движение, малейшее подрагивание ресниц, и каждая деталь обретает особый смысл.

Почему Латур решил рассказать такую историю?

Эпизод с карточным мошенничеством был выбран не случайно. Художник преподает нам наглядный моральный урок. Он как бы говорит: чтобы не попасть в беду, нужно проявлять осторожность, нельзя быть таким легковерным и беспечным, как молодой человек на картине. Надо остерегаться женщин, которые хотят тебя соблазнить; не следует напиваться допьяна; наконец, лучше не садиться за карточный стол, если не хочешь разориться. В XVII веке эти три опасности подстерегали состоятельных молодых людей на каждом шагу. Художник объединил их в одной картине, чтобы предостережение прозвучало как можно доходчивее.

— 12-
Аполлон и Марсий

Аполлон и Марсий
1637. Холст, масло. 182 x 232 см
Национальный музей Сан-Мартино, Неаполь, Италия
Хусепе де Рибера
1591, Хатива, Валенсия — 1652, Неаполь

Кто изображен на картине?

Вверху — Аполлон, бог солнца, а внизу — сатир по имени Марсий, с человеческим телом и козлиными копытами. Это персонажи греческой мифологии.

Что они делают?

Аполлон карает Марсия, заживо сдирая с него кожу. Он только что приступил к пытке, и Марсий кричит от боли.

За что Аполлон карает Марсия?

Марсий так возгордился своим умением играть на флейте, что осмелился вызвать на состязание самого Аполлона. Бог играл на лире или на виоле (в зависимости от версии мифа), а Марсий на флейте. Аполлон победил. Перед началом состязания было условлено, что победитель накажет побежденного по своему усмотрению. Аполлон решил содрать с Марсия кожу.

Не похоже, что Аполлон рассержен

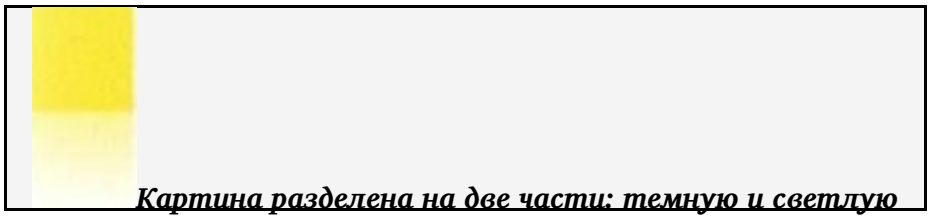
Верно, его лицо спокойно, он действует так не потому, что разгневан. Наказывая Марсия, он не испытывает ни удовольствия, ни злобы. Просто он бог, и ему не пристало прощать обиды. Таков порядок вещей.

У Аполлона очень светлая кожа

Аполлон — бог солнца, каждое утро он проезжает по небу на своей колеснице, и с его появлением начинается день. Его всегда изображают излучающим свет, с золотыми волосами и прекрасным, умиротворенным лицом.

У Марсия тело смуглое

Внешне Аполлон и Марсий должны были резко отличаться друг от друга. От Марсия не исходит свет. Он живет в дремучих лесах, кожа у него темная, как древесная кора, и такая же грубая. Он наполовину человек, наполовину животное; его бедра поросли шерстью.



Картина разделена на две части: темную и светлую

Даже при беглом взгляде на картину ясно, что она показывает два разных мира: миру неба и света противостоит мир земли и тьмы. Им не смешаться и не слиться друг с другом. Бог Аполлон и сатир Марсий принадлежат каждый своему миру. Марсий и был наказан за то, что осмелился соперничать с богами.

Почему у Аполлона на голове листья?

Это лавровый венок. В древности им награждали победителей музыкальных и гимнастических состязаний. Кроме того, лавр — растение вечнозеленое и потому символизирует бессмертие. Лавр почитался деревом Аполлона, а лавровый венок был одним из его атрибутов.

На земле лежит большая скрипка

Это ***виола*** — древний музыкальный инструмент, предшественник скрипки. Виола принадлежит Аполлону. Выиграв состязание, он положил ее на землю. Художник помещает ее на передний план, напоминая нам, с чего началась эта ужасная история. Считалось, что у струнных инструментов звучание гораздо нежнее, чище и благороднее, чем у духовых — таких, как флейта Марсия.

Кто выглядывает из-за дерева?

Это сатиры, друзья Марсия, такие же, как он, духи лесов и гор. Сатиры — постоянные спутники бога Вакха. Они с ужасом

взирают на мучения своего товарища, не в силах ему помочь. Один из них заткнул уши, чтобы не слышать криков. По легенде, они так безутешно рыдали, что из их слез образовалась река. Художник изобразил их в сероватых тонах, показывая тем самым, что они не участвуют в действии, они всего лишь наблюдатели. Но их присутствие необходимо. Случившееся с Марсием должно послужить им уроком: отныне они знают, что ждет каждого, кто возомнит себя равным богу.

Почему у Марсия лицо темнее тела?

Когда художник писал картину, ему позировали натурщики: он хотел как можно точнее воспроизвести строение мужского тела. Вероятно, у мужчины, который позировал для Марсия, лицо загорело больше, чем тело, — как и бывает у большинства людей, — и **Рибера** отразил это на полотне. Изображение Марсия стало еще более живым и близким к реальности. Что касается Аполлона, то цвет его кожи везде одинаково светлый, поскольку Аполлон символизирует свет. Его тело безупречно, потому что он не подвержен человеческим слабостям: ведь он бог.

На небе можно различить отдельные мазки кисти

Верхняя часть картины написана в легкой манере — художник использует нежные, переливающиеся, мерцающие оттенки, в то время как внизу преобладают темные непрозрачные цвета — черный и коричневый. Розовато-сиреневый плащ Аполлона играет роль промежуточного звена, благодаря которому тело Аполлона не слитком резко выделяется на фоне неба. Складки развевающегося плаща гармонируют с клубящимися облаками. Это помогает ощутить беспредельность пространства, где царствует бог, и напоминает о ветрах, которые сопровождают Аполлона в его стремительном полете…

Такое впечатление, будто обе фигуры вписаны в круг

Верно: раскинутые руки Марсия в нижней части картины

образуют полукруг, а наполненный ветром плащ Аполлона замыкает круг сверху. Мы можем мысленно его очертить. Тем самым наше внимание целиком сосредотачивается на том, что происходит между двумя главными персонажами: они заключены в замкнутый круг, из которого Марсию уже не вырваться. Он символизирует вечный круговорот жизни и смерти, дня и ночи. Каждое утро, что бы ни случилось, Аполлон выводит за собой солнце и побеждает тьму.

Два главных персонажа полностью противоположны друг другу

Их свойства действительно противоположны: один воплощает божественное, другой — животное начало; суть одного — свет, суть другого — тьма; один невозмутим, другой кричит от боли — и т. д. Но художник представляет их и как два полюса человеческого существования: с одной стороны — то, что вдохновляет и зовет воспарить ввысь, а с другой — то, что обременяет и тянет вниз. Этот сюжет был интересен художнику еще и тем, что позволял изобразить два разных типа обнаженной модели: один выражает совершенство духа, другой иллюстрирует телесные страдания.

Почему Аполлон решил содрать с Марсия кожу

Такое наказание — само по себе страшная, бесчеловечная пытка — в этом мифе имеет еще и дополнительный смысл. Лишить Марсия кожи равнозначно тому, чтобы лишить его внешнего облика, сорвать с него маску, иначе говоря, обнажить подлинное естество того, кто осмелился состязаться с богом. В символическом смысле на картине изображена неминуемая кара за чрезмерную гордыню.

Не слишком ли жестоко такое наказание?

Действительно, кажется, что наказание не соответствует вине Марсия: ведь он хотел сравниться с Аполлоном всего-навсего как музыкант! Не такое уж это преступление! Но на самом деле все гораздо сложнее. Как бы прекрасно он ни играл, он не более чем исполнитель. По-настоящему Марсий виноват в том, что возомнил, будто талант может уравнять его с богом. Наказывая

его столь жестоко, Аполлон — покровитель искусств — еще раз подтверждает разницу между умелой игрой ремесленника, пусть даже очень способного, и божественным вдохновением.

— 13-
Натюрморт с фруктами и омаром

13

Натюрморт с фруктами и омаром
Ок. 1646–1649. Холст, масло. 95 x 120 см
Картинная галерея, Берлин, Германия
Ян Давиде де Хем
1606, Утрехт — 1684, Антверпен

На картине полно всякой еды

Такие картины и правда пробуждают аппетит! Здесь перед нами всевозможные фрукты: виноград, персики, абрикосы, вишни, айва, и все это громоздится на огромном, белом с синим фарфоровом блюде. На отдельной маленькой тарелочке наполовину очищенный лимон с завитком кожуры, справа — креветки. Но первое, что бросается в глаза, — это большой красный омар на краешке стола.

Омар может ущипнуть за палец!

Бояться нечего: он красный, а значит его уже сварили, иначе он был бы серовато-коричневый. Но красный цвет выделяет его на общем фоне и действительно придает ему устрашающий вид.

Все тут перемешано

Действительно, кажется, что фрукты вывалены на блюдо в полном беспорядке. А вверху, на крышке шкатулки, обтянутой голубым бархатом, лежат раковины. В реальной жизни мы вряд ли увидели бы все это вместе и в таком количестве, но зато в картине мы имеем великолепный фейерверк красок.

Не сразу поймешь, на чем все это лежит

На столе: он хорошо виден в правом углу картины. Остальная часть стола закрыта темно-зеленой скатертью. Слева складки ткани слегка поблескивают.

Тут есть и еда, и питье

Да, на картине можно заметить три бокала различной формы. Они предназначены для разного вина: например, в широком бокале наверху справа — белое эльзасское вино. Художник

предлагает нам угощение на выбор и на любой вкус.

Справа на столе очень красивый кувшин

В кувшины подобной формы наливалось вино. Он сделан из перламутровой раковины, оправленной в золото. Отражая свет, перламутр переливается всеми цветами радуги. Во время обычной, будничной трапезы такие дорогие предметы на стол не ставились. Художник помещает кувшин немного в стороне от всего остального и тем самым как бы приглашает нас полюбоваться им.

Кажется, будто омар живой

Красный цвет всегда создает ощущение движения. Кроме того, клешни омара выступают за край тарелки, словно он пытается что-то схватить. Художник хотел, чтобы омар сразу привлек наше внимание, как дорожный знак, предупреждающий об опасности. Поскольку омар передвигается боком, как краб, он традиционно символизировал лицемерие. Вводя омара в свою картину, художник предостерегает нас от превратных мыслей и неправедных поступков — и напоминает, что внешний вид бывает обманчив.

Почему лимон очищен не до конца?

Это позволило художнику использовать красивый, яркий завиток кожуры для того, чтобы уравновесить передний план. Наполовину очищенный лимон — излюбленный мотив многих натюрмортов. Он позволяет остановить мгновение на лету: снятая кожура еще держится, но вот-вот оторвется и упадет. Для живописцев это был один из способов отобразить мимолетность и непрочность сущего.

Почему здесь присутствуют раковины?

В давние времена было принято коллекционировать раковины: их ценили за изысканность расцветки и разнообразие форм. Такой обычай жив и сейчас: когда идешь по берегу моря и находишь раковину, всегда тянет ее поднять и унести с собой. Точно так же за городом всегда хочется нарвать букет цветов. В раковине есть что-то экзотическое, связанное с дальними краями, с океанскими просторами… А еще говорят, что, приложив раковину к уху, можно услышать шум морских волн. Это, конечно, неправда: на самом деле мы слышим эхо тока собственной крови, но думать, что это шум моря, все равно приятно. Раковины, как и омар с креветками, ассоциируются с загадочным миром океана, а фрукты и листья винограда — с растительным богатством земли.

Для чего в натюрморте занавес?

Для украшения — складки придают рельефность фону картины и позволяют показать игру света и тени. Кроме того, занавес всегда связан с театральным зрелищем и сообщает картине праздничность. Дело происходит не просто в комнате обычного дома: это некий театр. Создавая свою «мизансцену», живописец соединяет разные элементы натюрморта в один великолепный спектакль.

Что находится в голубой шкатулке?

Обычно в таких шкатулках хранили драгоценности. Возможно, они там и лежат, но мы их не увидим: содержимое шкатулки от нас скрыто. При всем изобилии и разнообразии того, что представлено на картине, в ней остается и нечто недоступное нашему взору. Шкатулке отведена важная роль: она восстанавливает справедливое равновесие, храня свою тайну и как бы говоря, что невозможно все видеть и все знать. Вдобавок художник выбрал для нее голубой цвет — как раз тот, которого недостает в пестрой россыпи фруктов.

Стол действительно накрыт для ужина?

Вряд ли художник имел это в виду. Он просто хотел создать ощущение изобилия. Не случайно сюда попали плоды, созревающие в разное время года, — например, виноград и вишни. В эпоху, когда создавалась эта картина — три с половиной столетия тому назад, — все, что лежит перед нами, стоило очень дорого и было доступно только состоятельным людям. Вероятно, здесь показано не то, что хозяева привыкли видеть каждый день у себя на столе, а то, что они вообще могли себе позволить. Это касается и богатой сервировки — тарелок, бокалов и кувшина.

Почему скатерть закрывает стол не полностью?

Если бы мы видели только красивую шелковую ткань, это был бы ограниченный, чисто поверхностный взгляд; но там, куда скатерть не доходит, заметен простой деревянный стол, без всяких прикрас. Скатерть, частично скрывая и частично открывая стол, выполняет ту же роль, что и кожура лимона, которую срезают ножом; они — каждая по-своему — обнажают, делают видимой изнанку реальности. Можно сказать, что картина учит нас отличать обманчиво благополучный внешний вид от внутренней, подлинной сути.

Все, что лежит на блюде, кажется, вот-вот упадет

Ощущение неустойчивого равновесия, возникающее при взгляде на картину, придает ей особое очарование. Мы наслаждаемся зрелищем изобилия — и в то же время чувствуем, что пиршество недолговечно: все может развалиться, как карточный домик. Фрукты на блюде громоздятся в полном беспорядке, что-то свисает, что-то сползает, соскальзывает… В реальной жизни фрукты уложили бы на блюде более старательно. Картина дает еще один урок: она воспевает достаток и успех — и в то же время напоминает нам, что в любой момент все может рухнуть, в прямом и переносном смысле.

Зачем художник изображает сливу, изъеденную червями?

Эта слива — она лежит чуть выше вишен — служит символом быстротечности всего сущего: до того как попасть на стол, она уже стала добычей червей. Ту же мысль иллюстрируют и другие

детали: с лимона почти срезана кожура; в бокал налито вино, которое кто-то уже успел пригубить; омар отварен, и можно хоть сейчас приступить к еде, а прекрасные перламутровые раковины и вовсе пусты, моллюсков в них больше нет. Иными словами, в этой жизни нельзя терять время, надо спешить…

Много ли создавалось таких натюрмортов?

Да, много, и они пользовались большим успехом. Художники, которые-как **Ян Давиде де Хем** — специализировались на такого рода картинах, умели в совершенстве передавать свойства и фактуру различных материалов: бархатистость персика, матово-влажную поверхность виноградин, хрупкость раковины, прозрачность стекла. Натюрморты требовали от живописца поистине виртуозного владения кистью. В XVII веке их охотно заказывали состоятельные голландцы, потому что такие картины как нельзя лучше отражали вкусы и запросы клиентов: они не только воспевали материальное богатство, но и напоминали о бренности и ненадежности земных благ.

— 14-
Суд Соломона

Суд Соломона
1649. Холст, масло. 101–150 см
Лувр, Париж, Франция
Никола Пуссен
1594, Лез-Андели, Нормандия — 1665, Рим

О чем эта картина?

Она рассказывает о том, как к царю Соломону, известному своей мудростью, пришли две женщины. Они жили в одном доме, и у каждой было по ребенку. Один ребенок ночью неожиданно умер, и теперь каждая утверждает, что в живых остался именно ее младенец.

Это все было на самом деле?

Царь Соломон — реальный исторический персонаж. Жил он очень давно и был сыном знаменитого царя Давида, который победил Голиафа (10). О нем повествуется в Библии, и этот эпизод показывает, каким справедливым правителем он был.

Где царь Соломон?

Он сидит на высоком троне, возвышаясь над всеми персонажами. Царь — в прямом и переносном смысле — выше споров и пререканий двух противоборствующих сторон. Он в самом центре композиции: если бы художник поместил его ближе к одной из спорящих женщин, можно было бы подумать, что он на ее стороне. Поэтому так важно, что он сидит точно посредине и держится очень прямо — сразу видно, что его суд будет беспристрастным.

С обеих сторон стоят люди

Это зрители: они наблюдают за происходящим. Их, как и нас, волнует, что будет дальше. Многие проявляют беспокойство. У одного очень суровый вид; возможно, он уже предвидит поворот событий. Другие в испуге отводят взгляд.

Солдат слева как будто готовится убить ребенка!

Каждая из женщин утверждает, что она мать того ребенка, который остался в живых. И тогда царь приказывает солдату разрубить младенца надвое, чтобы каждой матери досталась половина. На самом деле никого рубить он не собирается. Он просто прибегает к такой хитрой уловке, чтобы проверить, как это воспримут женщины. Ведь одна из них лжет, и царь должен ее разоблачить.

Что же будет дальше?

Женщина в желтом молит о пощаде и в конце концов заявляет, что ребенок не ее. Она так его любит, что готова навсегда от него отказаться, лишь бы он остался жив. И тогда Соломон понимает, что она и есть настоящая мать, и присуждает вернуть ей младенца. Приказ он отдает одним мановением перста.

Как догадаться, что говорят женщины?

Достаточно посмотреть на их поведение. Женщина справа не смотрит ни на царя Соломона, ни на мертвого младенца; она не ждет от царя справедливого суда. Она обвиняет во лжи свою соперницу и тычет в нее пальцем, позеленев от злости: «Пусть же не будет ни мне, ни тебе — рубите!» А женщина в желтом и думать забыла о распре. Она с мольбой обращается к царю: «О господин мой! Отдайте ей этого ребенка живого, не умерщвляйте его».

Почему жесты персонажей такие неестественные?

Позы и жесты сознательно преувеличены, чтобы как можно более наглядно передать чувства и внутреннее состояние персонажей. Сюжет картины и намерения действующих лиц должны быть предельно ясны. Все выражено с помощью телодвижений и красноречивых жестов, как в балете или пантомиме.

Художнику позировали натурщики?

Картина потребовала долгой подготовительной работы. **Пуссен** не только использовал натурщиков; он изучал греческие и римские статуи, которые были для него образцом совершенства. Из античной скульптуры он заимствовал позы, а с натуры писал пропорции и формы тела. Живописцы XVII века обычно делали

для своих картин множество предварительных набросков.

Имеют ли цвета в картине особый смысл?

Цвет помогает понять разницу между персонажами, даже если мы не знаем их историю в подробностях. Оставляя в стороне жесты и выражения лиц, легко догадаться, что персонаж в красном — царь Соломон — здесь самый главный: красный цвет сразу бросается в глаза. Светлые одежды женщины слева напоминают о небе и солнце — ее душа чиста. А на другой женщине, лгунье, платье темных, тусклых тонов, как сухая осенняя листва.

Где все это происходит?

Вероятно, во дворце, хотя **Пуссен** не рисует его подробно. Трон и две колонны за ним — этого достаточно, чтобы зритель почувствовал всю власть и величие царя. И поэтому ничто не отвлекает внимание от самого действия. Вертикальные архитектурные линии и плиты, которыми вымощен пол, образуют внушительный ансамбль. Они создают лаконичный, суровый фон, на котором отчетливо смотрятся позы и жесты персонажей. Благодаря этому напряженность действия ощущается особенно сильно.

Картина похожа на сцену из спектакля

Верно: здесь все персонажи — актеры, и каждый занимает место в соответствии с отведенной ему ролью. **Пуссен** организует живописное пространство, как театральный режиссер — сценическое. Приступая к работе, **Пуссен** обычно создавал макет будущей картины: в специально изготовленной коробке он расставлял в нужном порядке восковые фигурки персонажей и таким образом разрабатывал композицию — живописную «мизансцену», проверяя общий эффект. Одновременно он распределял в будущей картине свет и тень.

Все чувства персонажей легко «читаются» на их лицах

Здесь тоже проявилась театральность **Пуссена**: образцом ему послужили маски, которые носили актеры античного театра. На масках с крупными чертами лица эмоции — ужас, горе, радость и т. д. — рисовались в нарочито преувеличенном виде, с тем чтобы зрители даже из верхних рядов могли различить их выражение. Маски изображали не лица конкретных людей, а типажи, действующие в определенных обстоятельствах, и одновременно служили резонаторами, усиливая голоса актеров. Сходство персонажей **Пуссена** с античными театральными масками словно заставляет его картину «звучать», а наблюдатели, стоящие с обеих сторон, напоминают античный хор, который по ходу спектакля пояснял происходящее.

Каждая мелочь в картине полна смысла

Пуссен действительно наполнил смыслом каждую деталь, стремясь нарисовать неразрывную цепь человеческих поступков и их последствий. Детали происходящего, как бы далеко они ни отстояли друг от друга в реальном пространстве, на холсте — в силу его двухмерности — оказываются рядом. Например, женщина в желтом, которая готова отказаться от собственного ребенка, в то же время словно прикрывает его руками, хотя солдат держит младенца на расстоянии от матери. Видимое сближение и совмещение форм говорит о том, что такой отказ матери от ребенка — это доказательство любви. Справедливость восторжествует, дитя ей вернут. А пока что художник усиливает впечатление ужаса, охватившего мать: острие меча, которым солдат должен разрубить младенца, направлено прямо на нее. Она словно принимает на себя боль и страдания, грозящие ребенку. Другая женщина, ее соперница, неминуемо будет «раздавлена» справедливостью — на нее как будто давит находящаяся сзади колонна.

Почему Пуссен выбрал этот сюжет?

Пуссен любил сюжеты, которые давали возможность поразмышлять над какой-либо сложной проблемой. Коллекционеры того времени — многие из них были друзьями **Пуссена** — ценили его творчество и доверяли выбирать сюжеты по собственному усмотрению. **Пуссен** ценил свою свободу: не случайно, будучи французом и пользуясь признанием у себя на родине, он предпочитал жить в Италии, подальше от французского двора. Во Франции он два года выполнял бесконечные официальные заказы и понял, что с него хватит…

Нравилась ли эта картина самому Пуссену?

Да, это была одна из его любимых работ: здесь ему удалось с величайшей простотой передать глубину трагедии. Бурным, душераздирающим чувствам **Пуссен** противопоставляет идеал разума, к которому он сам всю жизнь стремился. Воплощение этого идеала — царь Соломон. Он наделен даром отличать ложь от истины и, возвышаясь над схваткой, утверждает добро и справедливость.

— 15-
Любовное письмо

15

Любовное письмо

Ок. 1669–1670. Холст, масло. 44 x 38 см

Государственный музей (Рейксмузеум), Амстердам, Нидерланды

Ян Вермеер (Вермеер Делфтский)

1632, Делфт — 1675, там же

Мы словно заглядываем внутрь шкатулки

Создается впечатление, что в картину можно войти так же легко, как входят в дом. Сначала мы, как люди, приглашенные в гости, попадаем в полутемное пространство на переднем плане и, заглянув в соседнюю комнату, видим там двух женщин.

Кто эти женщины?

Их имена неизвестны. Здесь не имеется в виду жизнь каких-то конкретных людей. На картине в подробностях изображены предметы обстановки и персонажи, но главная цель художника — показать как можно правдоподобнее, что с ними происходит.

Что женщины делают в комнате?

Одна из них — та, которая сидит, — держит какой-то музыкальный инструмент, но сейчас она не играет, поскольку у нее в руке письмо. Другая женщина стоит рядом. Судя по тому, что одна женщина сидит, а другая стоит, и в особенности благодаря их одежде, мы понимаем разницу в их положении: одна госпожа, другая служанка. Служанка принесла письмо.

В глаза сразу бросается желтое платье

Художник уделяет основное внимание сидящей женщине: именно ей адресовано письмо. Кто-то написал это письмо, кто-то доставил его в дом, и наконец оно попало к ней в руки. Фигура

дамы — самая важная в картине, и это подчеркивается освещением: свет, идущий слева, падает на ее золотисто-желтое платье и придает блеск жемчужному ожерелью у нее на шее.

На служанке белоснежный чепец

Чепец, воротник и фартук служанки сияют белизной. В наше время ее могли бы с успехом снимать для рекламы стиральных порошков! Служанка отвечает за порядок в доме, и опрятность ее собственной одежды подтверждает, что она прекрасно справляется со своими обязанностями. На нее можно положиться. Между прочим, в XVII веке Голландия считалась самой чистой страной в Европе. Свои дома голландцы без конца скребли и мыли снизу доверху, и в помещении всегда было сыро. Известно, что гостившие там иностранцы жаловались на «нелепую» голландскую чистоплотность, из-за которой они постоянно простужались.

У порога стоят башмаки и швабра

Служанка, должно быть, мыла пол, когда принесли письмо, и прервала работу, понимая, что письмо надо сразу же вручить госпоже. Рукава у нее закатаны; очевидно, она скинула свои деревянные башмаки и наскоро вытерла руки о передник.

Что изображено на картине справа?

Там стоит стул, обитый темным бархатом; на нем и под ним какие-то тряпки и старые бумаги. Уборка в этом углу еще не закончена, не случайно там темновато — художник как бы заслоняет от нас эту часть дома, приглашает поскорее пройти внутрь. Но ведь если нам говорят: «Заходите, не обращайте внимания на беспорядок», этот беспорядок тут же бросается в глаза! Может быть, художник не без умысла позволяет нам мельком заглянуть туда, куда заглядывать не полагается.

Для чего этот занавес?

Во времена Вермеера плотные бархатные портьеры вешали на двери для защиты от сквозняков. В домах было прохладно, и портьеры из толстого бархата сохраняли тепло. Художник хорошо знает все стороны повседневной жизни и включает их в свою игру: откидывая портьеру, он впускает внутрь не только холодный воздух, но и любопытный взгляд зрителя. Это тоже своего рода театр.

Слева на полу, рядом с корзиной, что-то черное — что это такое?

Это подушечка, на которую клали вышивание или шитье. А в большой плетеной корзине, должно быть, лежит белье, приготовленное для починки. Так или иначе, хозяйке дома прискучила ее работа, и она ее отложила. Мы не знаем, о чем она думает, но сейчас ее настроению гораздо лучше отвечает музыка, чем рукоделие. Мы застаем ее в то время, когда она отвлеклась от действительности и о чем-то замечталась. И тут служанка подает ей письмо и нарушает ее уединение.

Что за картины висят на стене?

Это пейзажи. Внизу морской вид — парусник на фоне ясного неба. На верхней картине сельский пейзаж: кто-то идет по дороге, небо пасмурное. В тогдашней Голландии картины висели в домах у многих людей, не обязательно у коллекционеров. Они составляли часть обстановки, наравне с мебелью. Вермеер нередко вводил чужие картины в свои полотна, помогая почувствовать настроение персонажей. И здесь он дает нам понять, что мысли героини блуждают где-то далеко…

Что написано в письме?

Хороший вопрос! Увы, мы не знаем и никогда не узнаем, что в письме и кто его написал… Но художник оставляет несколько подсказок: дама, которой адресовано письмо, красиво одета и тщательно следит за своей внешностью. Картины у нее за спиной — это отголоски мечтаний, уносящих ее прочь от домашних забот. Служанка поспешила вручить ей письмо, а теперь

задержалась посмотреть, как воспримет его госпожа… Музыкальная тема символизирует стремление к гармонии… Вся ситуация наводит на мысль о том, что это письмо любовное.

Почему госпожа и служанка не разговаривают?

Говорить и не нужно. Ничье имя не должно произноситься вслух, никакие чувства не должны выражаться в словах. Их общение безмолвно, ведь содержание письма — это тайна. Госпожа и служанка напряженно, молча смотрят друг на друга. Картины **Вермеера** всегда сосредоточены на подобных мгновениях. Главное для него — тишина, которая наступает внезапно, когда что-то прерывает обычный ход вещей. Музыка смолкла, женщины тоже молчат… Кажется, они могут целую вечность стоять и ждать, чтобы чары рассеялись и что-то наконец произошло…

Почему самые яркие цвета мы видим в центре?

Яркие цвета не только направляют наш взгляд к центру картины — они отражают ее эмоциональную суть. Дом — это внешняя оболочка, убежище, надежное и удобное. Но ядро внутри этой оболочки — те, кто там живет: женщины своим присутствием одушевляют дом, наполняют его мыслями и чувствами. Синий и желтый цвета одинаково необходимы, как тепло и холод, как свет и тьма. Они напоминают нам, что все меняется, все вовлечено в круговорот, как смена дня и ночи. И на душе у женщины то пасмурно, то ясно, она то загорается, то вдруг охладевает…

Для чего художник использовал так много прямых линий?

Правильные геометрические формы придают картине четкую структуру. Они организуют пространство и создают иллюзию глубины. Квадратные плиты на полу расположены так, что наш взгляд сразу же устремляется на персонажей. Продуманное чередование горизонталей и вертикалей упорядочивает и

уравновешивает картину. Линии открытой двери и камина образуют раму для обеих женских фигур. Всему отведено свое место. Однако внутри этих строгих границ происходит нечто противоречащее рациональным законам. Даже в разумном, размеренном мире женское сердце бьется по своим правилам…

— 16-
Колосс, или Паника

Колосс, или Паника

1808–1810. Холст, масло. 116 105 см
Музей Прадо, Мадрид, Испания
Франсиско Гойя (Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес)
1746, фуэнтетодос, близ Сарагосы, Арагон — 1828, Бордо

Это великан!

Картина называется «Колосс», то есть «гигант» или «великан». Он больше горы и, конечно, необычайно силен: достаточно взглянуть на его огромные, мощные мускулы.

Как его зовут?

У него нет имени. Никто не знает, кто он. По сжатым кулакам видно, что он разъярен, но неизвестно, что вызвало его ярость и на кого обращен его гнев.

Откуда он взялся?

Догадаться трудно. Может быть, вырвался из недр земли, а может, свалился с неба. Над горизонтом поднимается только его торс — значит, он далеко от нас. Но он такой громадный, что кажется, будто он совсем рядом.

Он повернет назад?

Пока, во всяком случае, он двигается вперед. Неизвестно, куда он направляется, видно только, что он шагает. Это не бесплотное видение: от его тяжелой поступи в небе клубятся тучи и содрогается земля.

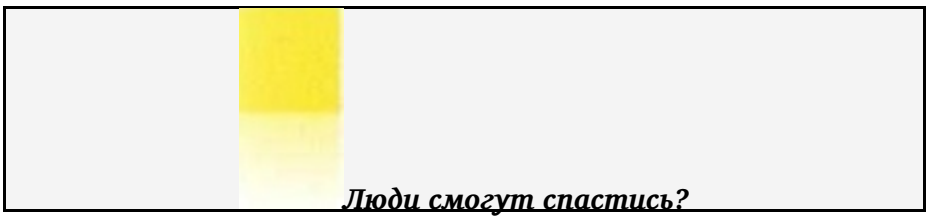
Все спасаются бегством

Других персонажей трудно разглядеть по отдельности: они слишком мелкие, их слишком много, но ясно, что все застигнуты

врасплох и пытаются спастись — в повозках, на телегах, верхом, пешком… Люди в страхе бегут кто куда, разбегается скот. В общем, спасайся кто может!

Почему только ослик никуда не бежит?

Осел, как известно, упрямое животное. И серый ослик в нижней части картины не исключение: все торопятся спастись, а он застыл на месте. Может быть, он просто окаменел от страха: кругом крики, вопли, конский топот, а осел стоит, как вкопанный.



Люди смогут спастись?

Великан способен одним движением раздавить десятки людей. Вид у него угрожающий; неизвестно, чего от него ожидать. Силы явно неравны, это понятно. Если ему придет в голову напасть, людям несдобровать.

А может, люди убегают не от него?

Вполне возможно. Ведь ничем не подтверждается, что гнев великана направлен против них. Людей могло повергнуть в панику что-то совсем другое, чего мы не видим. Можно даже предположить, что великан не зря повернулся в ту сторону, откуда они бегут, и готов защитить их от опасности, которая кроется где-то позади. Если все бегут в нашу сторону, это еще не значит, что их гонит страх перед великаном. Может быть, как раз он-то и преграждает путь невидимой опасности.

Чего боятся эти люди?

Они спасают свою жизнь и бегут, побросав все (или почти все) свое добро и забыв обо всем на свете. Не отдельные люди, а целые толпы в панике покинули свои дома и превратились в поток беженцев. Похожие картины постоянно показывают в новостях по телевизору… Мы видим, как люди из последних сил

пытаются уцелеть, спасаясь от войны или от стихийных бедствий.

Почему Гойя не показал настоящую войну?

Художники, которые изображают войну, предпочитают батальные сцены — сражения, героев и победы. А **Гойя** показал то, что в живописи можно у видеть не часто: не войну как таковую, а ее последствия для простых людей. Эти люди ни с кем не воюют, они даже не знают, из-за чего все началось. Стряслась беда, им грозит гибель. Как и мы, зрители, эти люди не вполне разбираются в ситуации. Колосс такой огромный, что толком его и не разглядеть; он нависает над ними, как черная туча. И люди понимают только одно: надо бежать, бежать что есть духу, бежать куда глаза глядят…

Зачем Гойя нарисовал какое-то вымышленное существо?

Сказочная фигура великана может символизировать войну или другую опасность, которая пугает людей. А может быть, как уже говорилось, он явился спасти их от какого-то врага. Наконец, его можно рассматривать как воплощение самого страха, который лишает людей самообладания и сводит с ума. Вот почему картина имеет второе название — «Паника». В любом из трех случаев в картине **Гойи** отразилась некая идея или ощущение, которые рационально объяснить нельзя. Символом этого и является таинственный гигант.

Художник не старался выписывать детали

Верно: он работал в манере, которая может показаться грубой, накладывая краски пятнами, мазками, видными невооруженным глазом. Движения его кисти торопливы, как бегство перепуганных людей. Медлить нельзя, раздумывать некогда. Нервозность живописи передает уязвимость людей. Они безымянны, это безликая толпа, их судьбы мы никогда не узнаем. Что касается великана, то он, как и тучи вокруг, написан еще более крупными мазками. Мощные движения кисти соответствуют его гигантским размерам.

Не хотел ли Гойя изобразить какое-то конкретное событие?

Возможно, **Гойя** имел в виду вторжение Наполеона в Испанию (1 808). Правда, неясно, что именно олицетворяет в картине великан: угрозу испанскому народу со стороны Франции или патриотический порыв самих испанцев, вставших на защиту страны… Но даже если он и отразил конкретные события, то сделал он это без какой-либо привязки к историческим фактам. В картине **Гойи** заключена обобщенная правда о всякой войне, о любой грозящей людям катастрофе, где бы и в какую бы эпоху она ни происходила.

Почему в сюжете картины так сложно разобраться?

Если бы **Гойя** хотел написать абсолютно понятную картину, он сделал бы это без труда. Неясность сюжета отнюдь не говорит о слабости художника: напротив, это одна из самых сильных его сторон. **Гойя** рисует действительность как нечто непостижимое. Любой человек в какой-то момент может оказаться в ситуации, с которой он не в силах справиться. И персонажи **Гойи**, охваченные смятением, повинуются не разуму, а инстинкту самосохранения. Чувство побеждает рассудок. И они, и мы сами одинаково не в состоянии понять, кто этот великан — друг или враг. Вне сомнений только одно: страх.

Гойя знаменит именно такими «страшилками»?

В молодости **Гойя** не раз выполнял картоны (полномасштабные подготовительные рисунки) для шпалер по заказу королевской семьи, и это были как правило жизнерадостные, беззаботные сцены из повседневной жизни. Кроме того, он прославился как портретист. Но одна из главных движущих сил его творчества — тот драматизм, который мы видим в «Колоссе». **Гойя** одним из первых воплотил на полотне нечто абстрактное, лишенное формы — например, страх. Конечно, и до него художники вводили в свои картины тех, кого

нельзя увидеть — богов, ангелов или демонов, — и следовали сложившимся традициям их изображения. Но такое существо, как колосс, — единственное в своем роде. Это олицетворенный страх, который не поддается описанию. Образы **Гойи** рождаются из тайных глубин человеческой души; их смысл не укладывается в рамки реальной действительности. **Гойя** изображал то, что словами передать нельзя.

— 17 -
Бедный поэт

Бедный поэт
1838. Холст, масло. 36,2 x 44,6 см
Новая Пинакотека, Мюнхен, Германия
Карл Шпицвег
1808, Мюнхен — 1885, там же

Он лежит в постели одетый!

Да, он лег не раздеваясь, потому что в комнате очень холодно. За окном зима — на крышах лежит снег. Этот господин надел еще и ночной колпак. В наши дни их уже не носят, но в то время они были очень кстати, поскольку дома плохо отапливались.

Почему он лег днем?

В его жилище не на чем сидеть: нет ни кресел, ни стульев, ни табуреток. Поэтому, если он не хочет сидеть на полу или стоять, то остается только лечь. А коли уж он прилег, то лучше накинуть на себя одеяло, чтобы не дрожать от холода.

В комнате покатый потолок

Этот человек живет под самой крышей, в мансарде. Жилье у него тесное и неудобное. Справа мы видим входную дверь, с другой стороны чугунную печку с трубой, на заднем плане окно. На печке стоит таз для умывания, а полотенце сушится на веревке. Пальто он вешает на гвоздь.

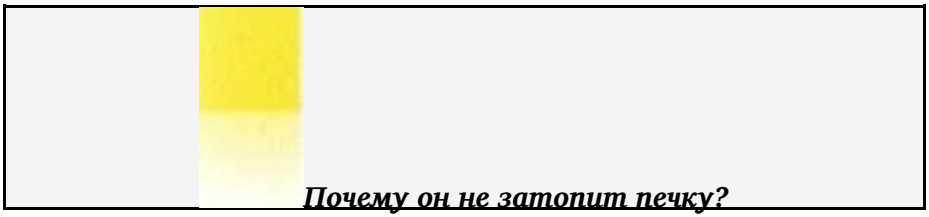
Над постелью висит зонтик

Крыша протекает, и раскрытый зонтик защищает его от сырости. Конечно, лучше было бы починить крышу, но это ему не по средствам, и он вынужден обходиться тем, что есть. Зонтик он подвесил на веревках так, чтобы не задевать за ручку головой.

Зонтик рваный!

Старый, залатанный зонтик многое повидал на своем веку: с одного края он порван, из другого торчит спица… Но он еще послужит хозяину! Должно быть, этот человек давно ничего

нового не покупал: одеяло на постели протерто, рукав продран на локте…



Почему он не затопит печку?

Чтобы развести огонь, нужны дрова, а купить их не на что. Он уже и так сжег все, что можно было сжечь, — вот почему у него нет ни стульев, ни стола, ни настоящей кровати (матрас лежит прямо на полу). Все улетело в трубу, никакой мебели не осталось.

Что он делает?

Возможно, обдумывает свои будущие сочинения. Из названия картины ясно, что это поэт; на коленях у него листок бумаги, в зубах зажато гусиное перо, на коробке рядом с постелью полупустая чернильница. Загибая пальцы, поэт, по всей вероятности, подсчитывает число слогов в строке. А может, просто поймал блоху…

Почему он так беден?

Он литератор, вольный художник, у него нет постоянного заработка. Он нигде не состоит на службе. После того, как он что-то напишет, нужно найти издателя, который согласится напечатать его стихи. А удается это нечасто, да и платят за стихи мало: хорошо, если хватит на кусок хлеба.

Неужели у него только один сапог?

Нет, просто мы видим только один — тот, что на переднем плане. Поэт оставил его на полу — рядом с деревянным «сапожным служкой». Так называлось приспособление, с помощью которого, зажимая пятку сапога в специальной выемке, снимали его с ноги. Скорее всего, другой сапог лежит где-нибудь в углу, там, куда рассеянный хозяин его забросил. Художник дает нам понять, что поэта занимают высокие материи — ему некогда

думать о повседневных мелочах. Он натура творческая, для него гораздо важнее стихи, чем порядок в доме.

На полу много книг

Это толстые старые тома в кожаных переплетах. Они лежат на полу, поскольку книжного шкафа нет. Впрочем, так даже удобнее: нужную книгу можно достать не вставая с места. Поэт проводит большую часть своего времени дома: лежит, читает или сочиняет стихи. Своими книгами он очень дорожит: похоже, это все его имущество, если не считать одежды.

Рядом с печкой какие-то бумаги

Скорее всего это черновики его сочинений, а может быть, то, что отверг издатель. Придя домой, поэт бросил рукописи на пол у печки, а к стенке прислонил трость. Видимо, отвергнутыми рукописями он не дорожит и намерен пустить их на растопку — часть листов уже в печке.

Несмотря на свое отчаянное положение, поэт не унывает

Художник и не стремится изобразить отчаяние. Хотя перед нами много признаков нищеты — протекающий потолок, отсутствие мебели, нетопленая печь, — все это чисто внешнее. Художник показывает бедность в идеализированном виде: действительно, в жизни героя есть известные неудобства, но это еще не повод для отчаяния. Поэт умеет во всем видеть хорошую сторону. Печка холодная? Зато можно повесить на нее шляпу. Нет книжного шкафа? Тем лучше, не надо подниматься за книгой, достаточно протянуть руку. Больше нечем топить? Превосходный повод избавиться от лишних бумаг!

Поэты и правда так жили?

Жить на доходы от собственных сочинений было очень трудно, почти невозможно. Но поэт у **Шпицвега,** очевидно, мечтатель, человек не от мира сего. Литераторы как правило давали частные уроки или занимали какую-либо чиновничью должность, а творчеству посвящали свободное время. Регулярный, пусть даже самый скудный заработок обеспечивал им кусок хлеба и крышу над головой. Полностью посвятить себя творчеству, как наш «бедный поэт», было, конечно, благородно, но ведь благородством сыт не будешь… *Шпицвег* это отлично знал: не получи он наследство, он не имел бы возможности полностью посвятить себя живописи. В наши дни положение в принципе не изменилось: мало кто может жить писательством, не имея другой профессии и дополнительного источника дохода.

Картина вызывает улыбку — так нечасто бывает!

Действительно, в истории живописи забавные сюжеты встречаются довольно редко. Картины по большей части создавались не для того, чтобы позабавить зрителей, а чтобы внушить им определенные идеи, связанные с религией или моралью. Иногда живопись способствовала расширению знаний. Но при этом юмористическое начало проявилось уже в XVI и особенно в XVII веке в работах фламандских художников, которые обращались к сюжетам из повседневной жизни. Они стали изображать в смешном виде семейные праздники с царящей на них кутерьмой, последствия обжорства, пьянства и прочих излишеств. **Шпицвег** тоже посмеивается над своим персонажем, но относится к нему скорее сочувственно: в конце концов, художник и сам когда-то ютился на чердаке в Мюнхене… Он соблюдает дистанцию и смотрит на поэта, не слишком к нему приближаясь. Так и мы смотрим на чудаков, к чьим странностям относимся снисходительно.

Имела ли картина успех?

Да, зрителям она нравилась и всегда вызывала у них улыбку сочувствия — в XIX веке точно так же, как и в наши дни. Картина привлекает не в последнюю очередь тем, что повседневная реальность совмещается в ней с идеализацией. Реальность дает ощущение чего-то знакомого: мы легко входим в картину и охотно представляем себя на месте поэта, который в сущности делает только то, что ему по душе. А идеализация, которой

проникнута картина, помогает легче отнестись к нищенской обстановке и к бедственному положению поэта. Художник как бы говорит: не все так страшно, житейские проблемы подождут… Глядя на поэта, изображенного **Шпицвегом**, мы готовы поверить, что можно прожить, питаясь одними мечтами и корочкой хлеба.

— 18-
Дождь, пар и скорость
Большая Западная железная дорога

Дождь, пар и скорость
Большая Западная железная дорога
Ок. 1844. Холст, масло. 91 x 122 см
Национальная галерея, Лондон, Англия
Джозеф Мэллорд Уильям Тернер
1775, Лондон — 1851, там же

На картине почти ничего не разобрать

Верно, все окутано туманом. Мы видим только мерцание красок. Все остальное растворяется в тумане, взгляду почти не за что зацепиться.

Мы видим прямую дорогу

То, что мы видим, — это виадук, мост, по которому проходит железнодорожный путь. Догадаться об этом позволяет второй мост — он находится слева, дальше от нас, и развернут так, что четко видны его опоры в виде арок. На переднем плане, на главном, темном мосту, можно различить рельсы и приближающийся паровоз. Остальная часть поезда почти целиком тонет в тумане.

Слева виднеется лодочка

Это важная деталь: она помогает понять, что под мостом не земля, а вода — река Темза. А поскольку лодочка такая маленькая, значит, она находится далеко внизу, и мы догадываемся, что картина охватывает огромное пространство.

В середине что-то похожее на огненный шар

Это эффект освещения. Солнце отражается в воде и светит настолько ярко, что создается впечатление, будто все объято пламенем. **Тернер** любил изображать солнечный свет, который буквально слепит глаза. При таком освещении ничего нельзя разглядеть.

Кажется, будто краски почти смыты с холста

Весь пейзаж окутан туманом, дождем и паровозным паром. Поезд несется с такой скоростью, что в глазах все сливается.

Чтобы передать особую атмосферу размытости, художник использовал множество различных цветов, не прорабатывая форму предметов. Размашистые мазки кисти на небе создают впечатление дождя. Мы представляем себе, что видят пассажиры, глядя из окон поезда: неясные очертания пейзажа, клочья тумана, гонимые ветром, капли дождя на стеклах…

Почему художник выбрал именно этот сюжет?

Паровоз изобрели в начале XIX века, и во времена **Тернера** поезда еще казались чудом. Раньше никто и подумать не мог о том, чтобы путешествовать по рельсам, да еще с такой быстротой. Мощь и скорость поездов вызывала всеобщее восхищение. И **Тернер,** сделав поезд «героем» своего сюжета, представил зрителям грандиозное техническое достижение эпохи. Большая Западная железная дорога была торжественно открыта за два года до создания картины **Тернера**, а церемонию открытия самолично возглавила английская королева Виктория.

Почему художник не показал весь поезд?

Если бы он изобразил поезд целиком, с документальной точностью, картина не производила бы столь сильного впечатления. **Тернер** же предпочел передать эффект неожиданности: мы словно сами присутствуем при внезапном появлении поезда, еще не вполне понимая, что происходит. Сперва мы слышим гул, потом видим облако пара — и вдруг неведомо откуда на нас надвигается что-то огромное, черное, блестящее… Паровоз!

Дальний план почти неразличим

Верно — причин тут сразу несколько: и дождь, и пар от паровоза, и туман. Благодаря всему этому картина приобретает ореол таинственности. Непонятно, откуда идет железная дорога: она возникает на еле видимой границе между землей и небом, словно спускается из облаков. **Тернеру** был хорошо известен

вполне реальный поезд, курсирующий между Лондоном и Бристолем, но в своей картине он представил его как нечто волшебное, почти сверхъестественное, и добился впечатляющего воздействия на зрителя.

Есть ли на картине люди?

Да, слева на мосту кто-то машет руками проходящему мимо поезду; двое людей сидят в лодке, плывущей по Темзе; в правой части картины виден крестьянин, работающий в поле. Рыбак и земледелец символизируют традиционный мир — каждый делает свое дело, как это было веками. Поезд же представляет собой воплощение современного мира, новой промышленной эры, шумной и стремительной. Картина объединяет два параллельных уклада жизни, не противопоставляя их друг другу. Железная дорога вписывается в пейзаж и не нарушает извечный ход вещей. У каждого свой путь в непрестанно меняющейся жизни.

С какой скоростью шел поезд?

В 1843 году — за год до того, как **Тернер** написал свою картину, — была измерена скорость поезда, который шел под уклон. Она составила около ста двадцати километров в час — для Европы того времени это была рекордная скорость. Однако художник счел возможным впереди паровоза изобразить бегущего зайца, имея в виду, что зайчишка, такой маленький и слабый по сравнению с железной машиной, способен обогнать поезд. Это, разумеется, чистая фантазия — предельная скорость зайца не более семидесяти километров в час. Невольно закрадывается мысль: уж не посмеивается ли **Тернер** над пресловутым техническим чудом? Впрочем, не исключено, что он просто сопоставляет два разных способа добиться высших результатов, преодолевая рамки собственных возможностей.

Часто ли изображали тогда на картинах железные дороги?

Нет, поездами восхищались как техническим достижением, но не считали их достойным объектом живописи. Некоторые художники даже находили в них что-то пугающее и отталкивающее. Публика в свою очередь предпочитала полотна с занимательным сюжетом или мирные пейзажи, рисующие места,

где приятно погулять и отдохнуть. Поэтому картина **Тернера** воспринималась как исключение, как дерзкое новаторство. Спустя примерно четверть века поезда стали привычными и во Франции — и тогда они появились на картинах Моне.

Много ли Тернер путешествовал?

Да, он объездил всю Англию и побывал в Италии, в Венеции. Во время поездок он вел подробные записи о погоде, отмечая, как меняется цвет неба в зависимости от температуры воздуха, и затем скрупулезно воспроизводил в своих полотнах все особенности погодных условий. В стремлении передать подлинные ощущения от окружающего **Тернер** ни перед чем не останавливался. Однажды он отправился в море, чтобы лучше понять, что испытывает человек, попавший в шторм. Художник попросил привязать себя к мачте и провел в таком положении целых четыре часа!

На картине нет линий, кроме мостов

Картина была создана вскоре после сооружения Мэйденхедского виадука в 1839 году по проекту инженера той же компании, которая строила Большую Западную железную дорогу, и **Тернер**, естественно, отдал дань этому свидетельству промышленного прогресса. Изображение моста также связано с одной из важных сторон работы художника: он несколько лет преподавал перспективу в Королевской академии художеств и учил студентов создавать иллюзию глубины — в частности, с помощью диагональных линий. Прекрасный пример применения подобного метода мы видим в его собственной картине.

Название картины звучит необычно

Название действительно необычное. Оно включает не то, что реально изображено на полотне (поезд, мосты), а как раз то, что мешает нам рассмотреть все это как следует: дождь, пар, скорость. Первая половина названия по существу руководит

взглядом зрителя, который поначалу должен приноровиться к атмосфере картины (дождь, пар, скорость), а вторая половина определяет собственно сюжет (железная дорога). Кроме того, название картины подразумевает три разных направления в пространстве: вертикальное нисходящее (дождь), вертикальное восходящее (пар) и горизонтальное, которое их пересекает (скорость). Картина основана на сближении противоположных сил, на обостренном восприятии контрастов.

Картина похожа на призрачное видение

Краски плывут и мерцают, создавая ощущение ирреальности. Художнику удалось соединить точность своих наблюдений и иллюзорность мечты. Картина, как облако, уносит нас прочь от земли, чувство опоры теряется… **Тернер** любил вызывать подобный эффект. Когда к нему в мастерскую кто-нибудь приходил, он сначала просил посетителей подождать в темной комнате и только потом, когда их глаза успевали привыкнуть к темноте, подводил к своей очередной картине. И они, пораженные великолепием красок, чувствовали себя так, словно внезапно прозрели.

— 19-
Завтрак

19

Завтрак
Ок. 1873–1874. Холст, масло.160 x 201 см
Музей Орсе, Париж, Франция
Клод Моне
1840, Париж — 1926, Живерни, Нормандия

Какой погожий день!

Клоду Моне нравится изображать солнечный свет. Он расположился со своим мольбертом в саду, после завтрака. Со стола еще не убрали; мы видим недопитые бокалы вина, остатки хлеба, фрукты. Спешить некуда… Красивый серебряный кофейник и чашки тоже остаются на столе. Должно быть, кофе уже остыл…

Кто этот мальчик?

Это Жан, сын художника. Он играет, сидя на земле в тени; если приглядеться, можно заметить: он что-то мастерит из деревянного конструктора. Малыш сосредоточен, старается и не обращает внимания на художника. У каждого свои дела. Вся сцена проникнута ощущением покоя.

На заднем плане изображены две дамы

Дамы не спеша прогуливаются по саду после завтрака. Мать Жана время от времени поглядывает на сына, не отвлекая его от игры. Далеко дамы не отходят. Их фигуры, частично скрытые цветами и листвой, кажутся маленькими — очевидно, сам сад довольно большой.

Кто-то забыл в саду шляпу

Возможно, ее обронили, а кто-то поднял и повесил на ветку. В ней пока нет особой надобности — полуденная жара еще не наступила, потому не нужен и зонтик от солнца: он оставлен на садовой скамейке, рядом с плетеной кошелкой. Все залито светом, но солнце не печет; к тому же дует легкий ветерок — он колышет черные ленты на шляпе.

Здесь только стол, а стульев нет!

Если все вышли в сад только попить кофе, можно было посидеть и на скамейке. А может быть, художник решил обойтись без стульев, чтобы не перегружать картину лишними углами и линиями. В реальной жизни стулья нужны, но на картине их изображать не обязательно.

Тут нет никакого сюжета!

Моне выбрал как раз такой момент, когда ничего особенного не происходит: все прогуливаются, отдыхают, беседуют. Если бы мы сами оказались там, в саду, нам тоже было бы хорошо и спокойно, мы не увидели бы ничего неожиданного. Перед нами просто кусочек обычной жизни.

Почему картина называется «Завтрак»?

За столом же никто не сидит!

Верно, название не вполне соответствует тому, что показано на картине. Мы не видим сам процесс еды; мы видим то, что происходит после. Но картина сохраняет атмосферу, передает ощущения, связанные с тем, что было еще совсем недавно. Изобразить в центре полотна стол, за которым никого нет, — это смелый и весьма необычный прием. После завтрака все разошлись, но семья наверняка соберется за столом снова. Круглый стол превращается в некий центр — рано или поздно он опять всех объединит, даже если сейчас кто-то отсутствует.

В картине много белого

Моне отводит белой скатерти важную роль: она словно притягивает к себе свет. Хотя неба мы не видим, картина залита солнечным светом. Платья дам на заднем плане картины играют ту же роль, хотя и в меньшей степени. Но удивительнее всего то, что белый цвет на самом деле представляет собой смесь самых разных оттенков — розового, голубого, сиреневого… Они

отражаются, переливаются, вибрируют — но глаз воспринимает результат как белый цвет!

Моне писал свою картину в саду?

Да, он считал, что художник и предмет изображения должны находиться в одном и том же месте. И если он хотел писать сад, он располагался в саду. В прежние годы — независимо от тем — художники обычно работали в помещении, у себя в мастерской. Там можно было работать в любое время дня и ночи. Однако искусственное освещение не шло ни в какое сравнение с естественным. **Моне** решительно перешел на пленэр и писал только на открытом воздухе, добиваясь предельной живости изображаемого.

Что меняется от того, что художник пишет на пленэре?

Меняется практически все. Ведь в природе все пребывает в движении. Освещение ежечасно и ежеминутно меняется, в зависимости от времени суток и от погоды. Секунду назад из-за облаков пробивался луч солнца, но вдруг облака сомкнулись и свет пропал… Нужно ждать, чтобы вновь поймать ту цветовую гамму, тот момент освещения, с которого ты начал. Иногда солнечный свет безжалостно слепит глаза. Все преображается так быстро, что нужно успеть без колебаний добавить нужный мазок — иначе будет поздно, и ты упустишь то, что хотел уловить.

Быстро ли писал Моне свои картины?

Не так быстро, как может показаться. Разумеется, хорошо было бы орудовать кистью с той же скоростью, с какой меняется все вокруг: наплывает облачко, вспыхивает отблеск на воде, ветерок шевелит шляпными лентами… К сожалению, это невозможно. Готовясь к работе, **Моне** подолгу изучал натуру и тренировал свой взгляд. И труднее всего было создать иллюзию, будто все запечатленное на холсте возникло там мгновенно, тогда как на самом деле художник мог потратить уйму времени на один-единственный мазок.

Почему у Моне все какое-то нечеткое?

Когда мы смотрим на что-нибудь, мы чаще всего воспринимаем предмет в целом. Было бы нелепо считать, что, глядя на дерево, мы видим каждый листок в отдельности, со всеми его прожилками и зубчиками. Мы воспринимаем лишь общий объем и цвет. Это и хочет передать **Моне**. Он отказывается от четких контуров и по существу поступает честно, не искажая то, что видит в действительности.

Чтобы изображать нечеткие формы, не нужно уметь рисовать!

Ничего подобного! Это просто совсем другая манера работы. Любой предмет можно воспроизвести с предельной точностью, прорисовав каждую деталь: например, розу на столе художник может изобразить с мельчайшими подробностями — лепесток за лепестком, листок за листком. Но **Моне** делает иной выбор: он пишет предметы так, как они видятся нам. И тогда роза становится просто цветовым пятном. Однако мы ни на миг не сомневаемся в том, что это роза. Такая задача и стояла перед **Моне**: передать сущность того, что мы видим походя, мельком.

Писали ли другие художники на открытом воздухе?

Моне одним из первых начал регулярно работать на пленэре. Его примеру последовали **Сислей, Ренуар, Писсарро** и другие художники. Им помогли и новоизобретенные краски в тюбиках, которые было удобно брать с собой. Кроме того, стали популярны поездки по железной дороге, когда из окна быстро идущего поезда пейзаж представал в преобразованном виде, с туманными, расплывчатыми очертаниями. **Моне** и другие художники успешно использовали этот эффект в своих картинах.

Почему Моне называют «импрессионистом»?

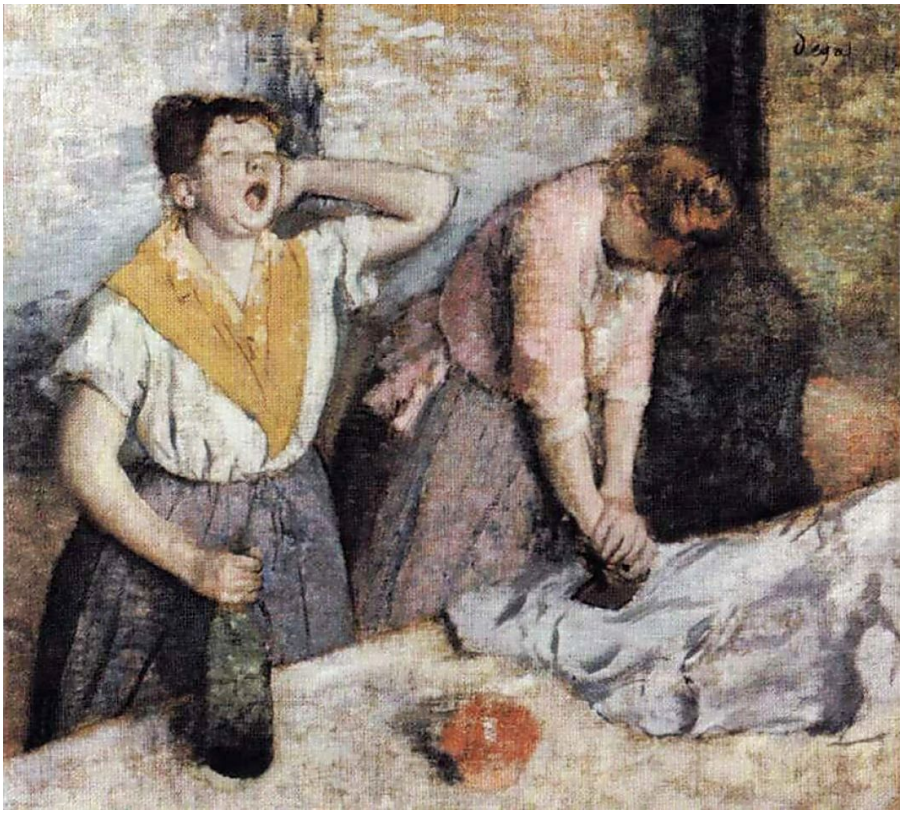
Вначале это было насмешливое прозвище. В 1874 году **Моне** выставил свою очередную картину под названием «Впечатление. Восход солнца» (по-французски — «*Impression, soleil levant*»).

Картина вызвала возмущение критиков: они сочли ее небрежной, неумелой, сляпанной на скорую руку. В то время слово *impression* — буквально «впечатление» — означало также «эскиз», «набросок», и новый вид живописи стали пренебрежительно именовать «импрессионизмом». Тогда никто не мог предположить, что Моне так радикально повлияет на развитие всей западной живописи. С его приходом все переменилось: последователи Моне сделали своей целью передачу трудноуловимых, мимолетных впечатлений.

Сегодня импрессионисты всем нравятся

Это действительно так, однако в то время, когда их работы только появились, популярностью они не пользовались. Публика предпочитала произведения иного рода — эффектные пейзажи, портреты знаменитостей, картины, в которых рассказывалась какая-нибудь история. Но сегодня нам доставляет удовольствие видеть на полотнах импрессионистов знакомые всем фрагменты обычной, повседневной жизни. Мы как будто все это уже переживали сами: солнечный день, завтрак в кругу семьи, неторопливая прогулка… Даже если мы видим такую или похожую картину впервые, мы чувствуем себя в ней, как дома. Не нужно ни в чем разбираться, искать ответы на вопросы, пытаться что-то разгадать — можно просто смотреть и наслаждаться.

— 20-
Гладильщицы



Гладильщицы
Ок. 1 884-1886. Холст, масло. 76 x 81 см
Музей Орсе, Париж, Франция
Эдгар Дега
1834, Париж — 1917, там же

Кто эти женщины?

Это гладильщицы. Художник запечатлел их за работой. Они работают в прачечной, где стирают и гладят белье.

Почему у них нет гладильной машины?

В то время все приходилось делать вручную. Ни электрических утюгов, ни тем более гладильных машин не было. Чугунные утюги нагревались на печи (она видна на заднем плане справа). Когда утюг накалялся, его снимали, обернув ручку тряпкой, чтобы не обжечься. Одновременно в дело шло несколько утюгов: когда один остывал, его ставили на огонь и брали другой.

Женщина слева зевает

Она устала и решила сделать минутную передышку. Она весь день гладила, и теперь у нее затекла спина, болит шея, ей нужно потянуться, расправить плечи. После долгой работы внаклонку ей хочется спать. К тому же в гладильне жарко и душно от печки. От этого тоже клонит в сон.

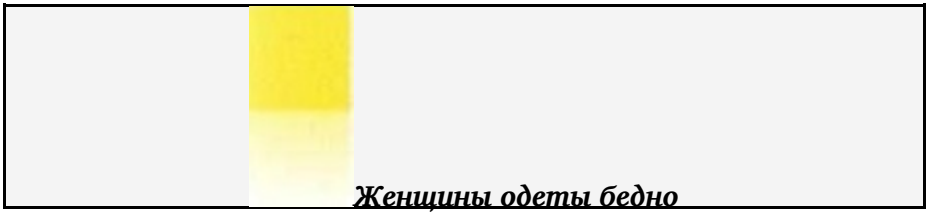
Зачем у нее в руке бутылка?

Можно подумать, что она собирается глотнуть воды. На самом деле водой из бутылки сбрызгивают белье, чтобы легче было гладить. Наверное, сейчас она отольет немного воды в красную миску.

Та, что гладит, нажимает на утюг с явным усилием

Раньше не было синтетических тканей. Рубашка, которую гладит женщина, сшита из хлопка или льна, и она очень плотная. Чтобы прогладить ее как следует, приходилось давить на утюг обеими руками и всем весом. Чугунные утюги были тяжелые,

весом чуть ли не до трех килограммов. Такой утюг плохо скользил по ткани, и гладить им было очень трудно.



Женщины одеты бедно

Конечно: это простые работницы, и на них нехитрая одежда из грубой ткани. Но главное в картине — колорит, гармоничное сочетание красок. **Дега** использует теплые цвета — розовый, нежно-оранжевый. Они придают гладильщицам женственность и в то же время помогают ощутить жару и духоту гладильни.

Гладильщицы захотели, чтобы Дега написал их портрет?

Нет, такое им никогда бы в голову не пришло. Да и откуда бы у них взялись деньги, чтобы заплатить художнику? Они люди бедные. К счастью, в конце XIX века художники работали не только на заказ, они выбирали сюжеты сами. Собственно говоря, картину **Дега** нельзя назвать портретом: сами по себе эти женщины мало интересуют художника; мы почти не видим их лиц, не знаем, как их зовут…

Отчего же Дега их выбрал?

Дега любил наблюдать за людьми, занятыми каким-либо делом в конкретной обстановке, и воспроизводить их характерные жесты и позы. Гладильщицы тоже привлекли его внимание, и ему показалось любопытным передать их движения на холсте. На картинах прежних времен мы бы ничего подобного не увидели: тогда не было принято изображать людей за повседневным трудом.

Почему гладильщицы не смотрят на нас?

Они ведут себя так, будто они здесь одни. Дега не просил их специально ему позировать. Кажется, гладильщицы даже не подозревают, что вместе с ними в комнате находится художник.

Они держатся абсолютно естественно и не думают о том, как выглядят со стороны.

Наверно, художнику пришлось поторапливаться, пока женщины его не заметили?

Сцена выглядит так, словно Дега запечатлел ее моментально, но на самом деле он потратил на нее массу времени. Сначала он писал этюды, делал многочисленные зарисовки. Картина — завершающий этап долгой работы. С течением времени гладильщицы настолько привыкли к присутствию художника, что уже не обращали на него внимания. Наблюдая за ними изо дня в день, **Дега** старательно постигал технику глажки белья, фиксируя каждый жест, каждый поворот тела. Это напоминает тактику современного фотографа или репортера, получившего задание снять какую-нибудь знаменитость: фотограф идет на всё, чтобы досконально изучить свой «объект», много дней подряд ходит за ним по пятам, делает кучу предварительных снимков… И если объект поначалу смущается или досадует, то в конце концов привыкает и перестает замечать постороннее присутствие.

А людей других профессий Дега тоже писал?

Он часто изображал танцовщиц парижской Оперы — ходил на репетиции, наблюдал за их ежедневными бесконечными упражнениями («***экзерсисами***»). Танцовщицы — излюбленные персонажи многих картин **Дега**. Он показывает их во время занятий и в минуты передышки, когда одна из девушек растирает поврежденную ногу, а другая поправляет тесемки балетных туфель. Художнику нравилось, как танцовщицы по-особому прямо держат спину, как умеют наклоняться, не сгибая колен… Он восхищался выразительностью человеческого тела, способного передавать эмоции не менее красноречиво, чем лицо.

Почему кажется, что картина не окончена?

Почти все картины **Дега** вызывают такое ощущение. Он

пренебрегал мелкими деталями, считая их излишними: картина прежде всего должна быть динамичной. Поза, жест, движение были для Дега необыкновенно важны, и в его работах иногда чувствуется поспешность — тут проявился и собственный нетерпеливый характер художника. Атмосфера «Гладильщиц» насыщена паром и влагой — возникает впечатление, будто мы сами, бок о бок с обеими женщинами, находимся в этой жарко натопленной комнате.

Почему холст не закрашен полностью?

Действительно, во многих местах сквозь красочный слой просвечивает холст: может показаться, что краска плохо держится. Но Дега прибегает к такому приему вполне осознанно. Труд гладильщиц связан с тканью, и художник подчеркивает это, позволяя нам воочию увидеть фактуру холста. Оба вида ткани, реальной и нарисованной, автоматически объединяются в нашем восприятии; подлинность материала как основы картины здесь крайне важна. Интересно, что Дега обычно использовал тонкий холст, но для сюжета, показывающего тяжелый труд и бедность, выбрал другой сорт холста, более толстый и грубый. Да и сама красочная поверхность представляется сухой и шероховатой, и мы, вглядевшись в картину как следует, начинаем, как и гладильщицы, испытывать усталость и жажду…

Предметов на картине мало

Верно: большая часть обстановки остается «за кадром». Мы понимаем, что женщины перегладили гору белья и скорее всего осталось еще много неглаженного, но видим мы только то, что сейчас на столе. Рубашка под утюгом не вмещается в квадрат картины — женщине еще гладить и гладить, труд бесконечен и тяжел. Та, которая зевает, вот-вот опять возьмется за работу; треугольник ее шейного платка повторяет положение рук второй гладильщицы…

Почему Дега изобразил не одну, а двух гладильщиц?

Это позволило придать картине более глубокий смысл. Дега в сущности показывает два последовательных момента одного и того же действия. Два образа дополняют друг друга: одна из

женщин склонилась с утюгом над рубашкой, другая зевает и потягивается. Переводя взгляд с одной на другую, мы воспринимаем две эти позы как вдох и выдох. Мы почти слышим тяжелое дыхание гладильщиц.

Нравились ли публике картины Дега?

Сюжеты, которые выбирал **Дега**, многих удивляли, считались грубыми. Особенно шокировала публику его манера изображать женщин, нимало их не приукрашивая. Но постепенно зрители оценили правдивость его картин, которые отражали современную жизнь и нисколько не напоминали идеализированные истории о подвигах античных героев. Успеху творчества **Дега** способствовала и популярность романов Эмиля Золя, с которым у художника оказалось немало общих тем.

— 21-
Спальня (Спальня Ван Гога в Арле)

Спальня (Спальня Ван Гога в Арле)
Октябрь 1888. Холст, масло. 72 x 90 см
Музей Винсента Ван Гога, Амстердам, Нидерланды
Винсент Ван Гог
1853, Грот-Зюндерт, Брабант, Голландия — 1890, Овер-сюр-Уаз, Франция

Чья это спальня?

Это спальня самого художника — **Винсента Ван Гога**. В это время он жил в Арле, небольшом городке в Провансе, на юге Франции.

В комнате чистота и порядок

После многих переездов **Ван Гог** был рад обосноваться в Арле. Раньше ему приходилось кочевать по гостиницам и меблированным комнатам, и он нигде не чувствовал себя как дома. И вид его нынешней спальни, где светло и уютно, где каждая вещь на своем месте, говорит о том, что художник решил наконец позаботиться о себе и организовать свой быт как следует.

Картина написана веселыми красками

В Голландии, на родине **Ван Гога,** хорошая погода бывает далеко не всегда, а Прованс — это солнечный край. Художнику нравилось жить в такой светлой комнате, наполненной радостными, яркими красками. Сквозь окно мало что видно, но чувствуется, что снаружи все залито светом.

Мебели маловато

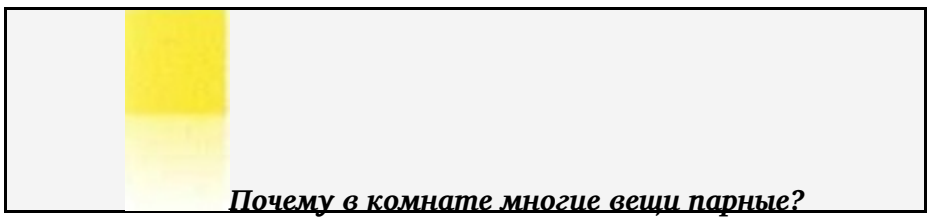
Верно: тут только самое необходимое. Денег у **Ван Гога** всегда было в обрез, так что в комнате стоит самая простая деревянная мебель. Естественно, там есть кровать и два стула — на случай если кто-нибудь придет в гости. Ванных комнат в то время не было, и для умывания служил кувшин с водой и таз, которые мы видим на столе. Рядом на гвозде, вбитом в стену, висит холщовое полотенце.

На стенах картины

Ван Гог любил живопись больше всего на свете и посвящал ей все свое время. Для него было немыслимо жить в комнате без картин. На стенах он развесил собственные работы: справа вверху — два портрета его друзей, ниже скорее всего карандашные рисунки. На стене у окна — пейзаж. Таким образом, тут представлены все жанры, в которых работал **Ван Гог**.

У него большая кровать. Он женат?

Нет, он не женат, но как знать — может, он купил широкую кровать и кое-как обставил свое жилище, потому что не прочь жениться и завести семью. Неизвестно, как сложится жизнь…



Почему в комнате многие вещи парные?

Действительно, мы видим два стула, две подушки на кровати, два портрета на стене, два рисунка, даже две двери. Ван Гог живет один, но, может быть, парные вещи в комнате помогают ему не так сильно чувствовать свое одиночество.

Стены кажутся неровными

Это комната угловая, а дом старый и со временем покосился. На другой картине **Ван Гога** («Желтый дом») тот же дом изображен снаружи, и там лучше заметно, какие у него неровные стены.

Нельзя догадаться, что это комната художника

Верно — **Ван Гог** не стал вводить в картину принадлежности своей профессии. Мы не видим ни кистей, ни коробок с красками. Художник ежедневно по многу часов работал на открытом воздухе (на вешалке у изголовья кровати его блузы и соломенная шляпа), а эта комната предназначалась только для отдыха. Здесь он мог временно отвлечься от работы, устроиться поудобнее, спокойно поспать. Он постарался создать в картине ощущение

покоя.

Здесь не так уж много разных красок

В картине **Ван Гога** всегда чувствуется напряженность — желание воздействовать на зрителя максимально прямо и мощно. Художник не случайно предпочитает чистые, контрастные цвета — голубой и оранжевый, красный и зеленый; они придают его живописи особую силу. Его картина — это настоящий сгусток энергии. **Ван Гог** намеренно лишает предметы тени, которая могла бы ослабить общее впечатление. Для него был важен даже цвет будущей рамы: он выбрал белую, чтобы уравновесить яркие краски самой картины.

Это очень простая картина

На ней и правда изображены самые обычные вещи. Цвета тоже простые, без полутонов. **Ван Гог** хотел, чтобы его картины можно было понять с первого взгляда. Но это не значит, что он изображает мир упрощенным. Контуры предметов простые и четкие, однако внутри самих предметов все не так просто: толстый слой краски образует что-то вроде рельефа, мазки налезают один на другой; впечатление покоя теряется. Да и мебель расставлена довольно странно: одну дверь загораживает стул, другую — кровать. Наверное, в этой комнате не так уж и удобно жить….

Прежде всего мы замечаем кровать

Боковые стены комнаты к окну сужаются, создавая впечатление глубины; кровать кажется еще больше, а пол словно уходит вверх. Если бы не красное одеяло на кровати, нам могло бы померещиться, что все скользит вперед и вот-вот обрушится на нас… Это впечатление нетрудно проверить — достаточно прикрыть рукой красный треугольник одеяла, который сейчас выполняет роль некоей опоры, спасает картину, удерживает ее в равновесии. Красный — теплый цвет, и одеяло притягивает взгляд: в него так приятно завернуться и согреться… Пока оно там, все в порядке, но внутреннее напряжение не исчезает: без этого цветового пятна кровать может затонуть, как корабль.

Правда ли, что Ван Гог был не в своем уме?

Нет, неправда. У него действительно была неустойчивая психика, он многое воспринимал чересчур обостренно и сам страдал от этого. В то время медицина еще не умела справляться с такого рода проблемами. Но его творчество — отнюдь не плод безумия. **Ван Гог** отлично знал, что и почему он хочет изобразить в своих картинах. В многочисленных письмах, адресованных в основном младшему брату — Тео, он дает глубокие пояснения к собственным работам. Необычайно ранимым и эмоциональным. **Ван Гог** был человеком незаурядного ума.

Картины Ван Гога не похожи ни на какие другие

Они резки и порывист и во многом напоминают его самого. Нелегкий характер не помешал **Ван Гогу** стать весьма образованным человеком. Он ценил и старинную живопись, и работы своих современников. В числе прочего он, как многие в то время, интересовался японской гравюрой и отчасти заимствовал оттуда смелые цветовые решения и простоту форм.

Нравилась ли живопись Ван Гога его современникам?

Она пугала их, как пугают внезапные выкрики, когда слов нельзя разобрать. К тому же мало кто имел возможность увидеть картины **Ван Гога**. Все свои работы по мере готовности он переправлял брату Тео в Париж. При жизни художника (**Ван Гог** умер в 1890 году) удалось продать всего одну его картину. Он нередко впадал в отчаяние, но никогда не подстраивался под вкусы зрителей ради заработка и ни разу не изменил своему художественному видению.

Почему Ван Гог так знаменит?

Люди смогли оценить его творчество только после смерти. При жизни он был невероятно одинок. Последние годы он провел в нищете, в полном забвении и в приступе отчаяния покончил с собой. Лишь много лет спустя контраст между страдальческой жизнью и брызжущей красками живописью **Ван Гога** покорил

воображение публики. В нем увидели романтического героя. Его собственная биография еще больше усилила драматизм, и без того свойственный его творчеству. И в наши дни любители искусства относятся к **Ван Гогу** с особым благоговением — и как к художнику, и как к человеку.

Почему Ван Гог не подписал свою картину?

На ней действительно нет подписи. В XIX веке художники следовали общепринятой практике и обычно подписывали свои работы, однако **Ван Гог** был настолько требователен к себе, что зачастую рассматривал готовые полотна как простые этюды, наброски и потому ставил авторскую подпись далеко не всегда. А если и ставил, то чаще ограничивался одним именем, без фамилии. Это было как-то теплее, душевнее, менее официально. Вот почему и сегодня **Ван Гога** нередко называют просто по имени — Винсент.

— 22-
День рождения

22

День рождения
1915. Картон, масло. 80,6 x 99,7 см
Музей современного искусства, Нью-Йорк, США
Марк Шагал
1887, Витебск — 1985, Сен-Поль-де-Ванс

Они же парят в воздухе!

На этой картине художник, Марк Шагал, изобразил самого себя и свою невесту Беллу. Они только что встретились после долгой разлуки. Они целуются, они так счастливы, что им хочется бегать, прыгать… Настроение у них приподнятое — кажется, что они способны летать, как птицы!

Почему у него нет рук?

На самом деле он ее, конечно, обнял. Но картина выражает не реальные действия, а чувства. Ему хотелось не просто заключить ее в объятия, а прильнуть к ней всем телом, обвиться вокруг нее — и поэтому он изобразил себя именно так. Кроме того, руки могли бы помешать ему летать…

Она держит букет цветов

Цветы жених ей преподнес на день рождения. Он, наверно, тихонько подошел сзади, чтобы сделать невесте сюрприз. И сам он в таком волнении, что голова у него идет кругом — он уже не понимает, где он и что он. Странный поворот головы и вся поза выражают его состояние. Белла тоже взволнована — ее большие черные глаза удивленно раскрыты.

А где свечки, которые зажигают в день рождения?

Дело происходит в Витебске, на родине художника. В тогдашней России не было обычая зажигать свечи на именинном пироге или торте. Но сам пирог уже готов — он виден слева, на красном столе, покрытом вышитой голубой скатертью. Осталось только разрезать его и сесть за стол.

В доме ярко и празднично

В комнате не так много предметов и обстановка далеко не роскошная, но яркие цвета, особенно красный пол, создают впечатление заполненности. Стены украшены пестрыми женскими шалями с разнообразными узорами в виде цветов, овалов, треугольников… Они тоже оживляют пространство. Картина — настоящий праздник для глаз.

Художник и правда изобразил самого себя?

Да, можно сказать, что это автопортрет — пусть и не совсем точный. Обычно художник, который пишет автопортрет, смотрит на свое отражение в зеркале. Но **Шагал** и не стремился к портретной точности. Он изобразил себя вместе с Беллой — значит, это он, сомнений тут быть не может.

Что мы видим за окнами?

За окном слева виднеется городская улица и кусочек церкви. Интересно, что освещение снаружи разное: если смотреть сквозь верхнюю часть окна, покажется, что на улице сумерки, а если через нижнюю, то ясный день. Шагал любит объединять воображаемое с вполне реальными деталями. Например, слева открыта только форточка — на улице слишком холодно, чтобы открывать окно целиком. За другим окном, справа, видна приставная лестница. Влюбленным, впрочем, все равно, день сейчас или ночь: они часов не наблюдают…

У стола только одна ножка!

Понятно, что ножек у стола должно быть не меньше четырех, и Шагал это знает не хуже нас. Но изображает он только то, что необходимо для понимания картины. Стол и так прекрасно стоит. А вообще в картине может происходить все что угодно: ведь и у самого Шагала нет рук, а у Беллы вместо двух одна — надо же как-то держать цветы…

Люди по сравнению с предметами очень большие!

Верно, потому что именно они в картине главные. Все остальное — лишь окружающая обстановка. Невеста кажется даже больше жениха, что вполне понятно: Шагал написал эту картину, чтобы показать, какое важное место Белла занимает в его жизни. Используя подобный прием, Шагал обращается к традициям средневековой живописи, когда и люди, и предметы изображались не согласно их реальным пропорциям, а только в соответствии с их значимостью.

Почему кажется, что мебель опрокидывается?

Стол и черный табурет изображены с точки зрения персонажей. Поскольку Марк и Белла парят в воздухе, то не удивительно, что они смотрят на все сверху вниз. Мы же, глядя на картину, видим еще и шали на стене, два окна, цветы. Шагал объединяет два разных угла зрения — наш, то есть зрительский взгляд, и взгляд персонажей. Тем самым он как бы приглашает нас присоединиться к нему, войти в картину.

Все как-то неустойчиво, все вкривь и вкось

Такое впечатление может возникнуть, если рассматривать картину Шагала как отражение реальности. Но если воспринимать эту картину как сказку — а она была задумана именно так, — то она приобретает совсем иной смысл. Шагал родился и вырос в традиционной еврейской семье, и еврейская культура оказала на его творчество огромное влияние. В хасидских сказках много разных чудес: люди и звери там летают, деревья смеются, скрипачи играют на крыше… Шагал всю жизнь помнил эти истории. Они сформировали его мировосприятие.

В картине, кроме ярких цветов, много серого

Верно. Стены в комнате светло-серые; серый цвет описывает дугу под ногами жениха и окутывает мягким облачком перёд черного платья невесты. В картине соблюдается некое равновесие: художник то четко прорисовывает предметы и формы, то вдруг позволяет кисти самостоятельно, без всякой логики резвиться на холсте. И тогда о правдоподобии можно забыть: краски делают

что хотят.

Похоже на волшебную сказку

Шагал действительно изображает жизнь, как сказку, — в то время влюбленность несомненно рождала у него такое ощущение. Но в картине отразилось не только его собственное счастливое состояние. Иудаизм учит, что мир, сотворенный Богом, находится в вечном движении: этот процесс бесконечен и ни на миг не может прекратиться. Поэтому Шагал, воспитанный в традициях иудаизма, рисует мир именно так — в движении, во власти постоянных перемен: изображать его застывшим было для художника немыслимо, как немыслимо усомниться в могуществе Бога.

Давал ли художник пояснения к своим картинам?

Подробных комментариев Шагал не оставил, но в своих воспоминаниях он описывает многие моменты, отголоски которых так или иначе чувствуются в его творчестве. Он не раз говорил, что любит «работать, как сапожник»: сапожник, притачивая подметку к башмаку, вертит башмак и так и сяк, поворачивает, как ему удобно. Так же подходил к своим картинам Шагал. Кстати, маленькие дети, когда рисуют, поступают похоже — они вертят бумагу во всех направлениях, не различая верх и низ, право и лево.

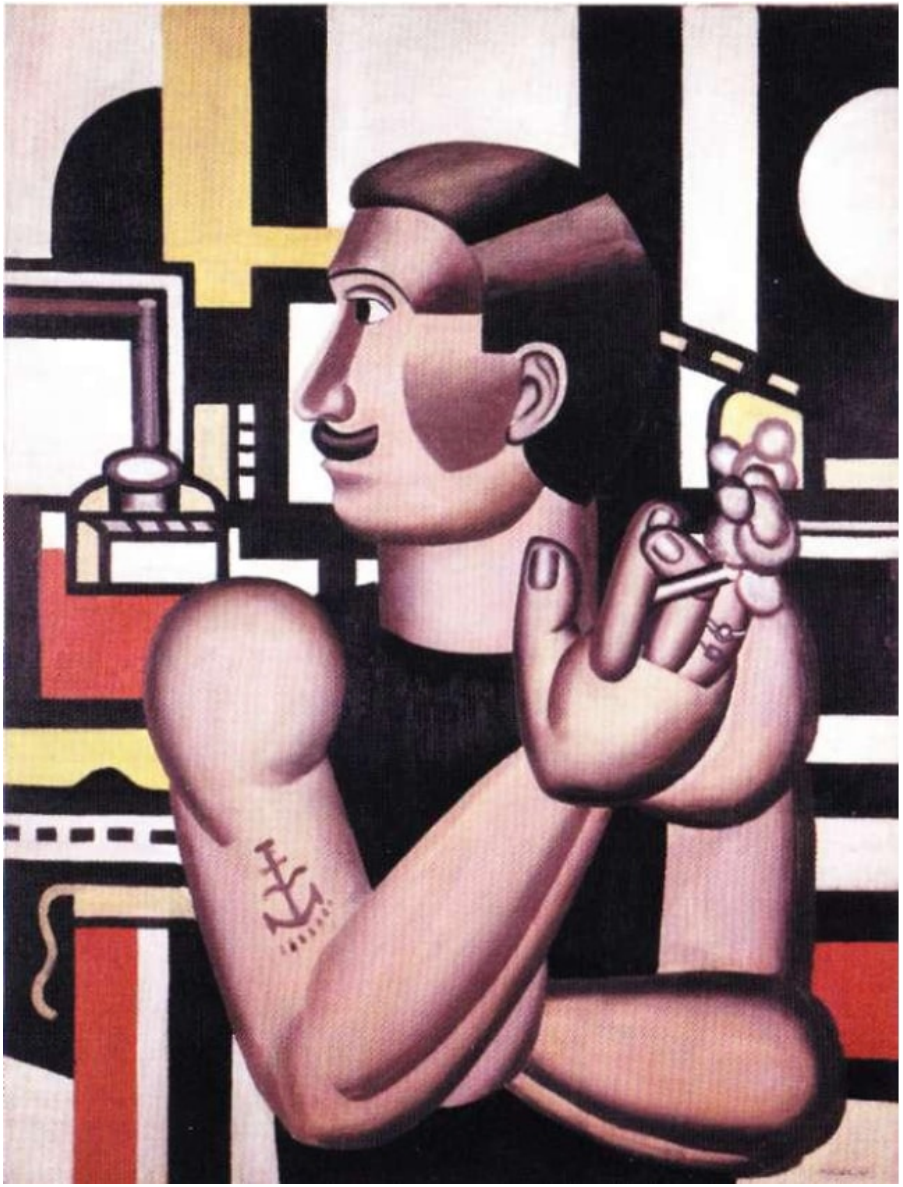
Шагал часто рисовал сцены из собственной жизни?

Да, нередко он изображал места, которые когда-то любил, людей, которых знал. В каком-то смысле его живопись можно назвать автобиографичной. Но он часто обращался и к другим сюжетам, в особенности к библейским. В атмосфере его картин всегда есть нечто сказочное; он стремился передать в них собственное отношение к жизни: сколько бы ни было в мире страданий, он всегда наполнен волшебством.

Шагал всю жизнь жил в России?

В России он жил только в юности. В двадцать три года он отправился во Францию изучать современную живопись. Несколько лет спустя он ненадолго вернулся домой, чтобы жениться на Белле, — тогда и была написана эта картина. После этого Шагал жил в основном во Франции, а во время Второй мировой войны был вынужден уехать в США. В 1937 году он получил французское подданство, но родина продолжала жить в его сердце до конца.

— 23-
Механик



Механик
1920. Холст, масло. 115,5 x 88,3 см
Национальная галерея искусства, Оттава, Канада
Фернан Леже
1881, Аржантан, Нормандия — 1955, Жиф-сюр-Ивет, там же

Это моряк!

Конечно, это сразу видно — у него на руке татуировка в виде якоря. Татуировка — это рисунок, который делается с помощью накалывания и втирания под кожу особых чернил. Татуировка остается на всю жизнь, смыть ее нельзя, свести очень трудно. Он настоящий моряк — судовой механик.

У него мощные мускулы

Работа в море тяжелая, а работа механика тем более: она требует большой физической силы. Поэтому художник изобразил моряка таким мускулистым и широкоплечим.

Он курит

Наверно, у него перерыв в работе, и он решил отдохнуть и покурить. От его сигареты подымаются клубы дыма, как из печной трубы. Столько дыма от одной сигареты?! Может быть, он слишком много курит…

Волосы у него чем-то напомажены

В то время мужчины мазали волосы специальным средством — брильянтином, чтобы они были гладкие и блестели. Наш механик аккуратно причесан, заботится о своем внешнем виде и наверняка пользуется брильянтином. Пожалуй, он не просто устроил себе перекур: скорее всего у него выходной, он помылся, побрился и готовится сойти на берег.

У него на руке тонкие кольца

Действительно, для таких массивных пальцев кольца тонковаты. Возможно, это подарок от женщины (или от двух). А может быть, он сам думает кому-нибудь их подарить и только что

надел — на всякий случай.

Он изображен на фоне разных механических форм

Это его мир: за спиной у него металлические части каких-то механизмов, трубы, болты, винты. Он знает, как все это устроено, как этим пользоваться и как поддерживать судовые машины в рабочем состоянии.

Он как будто отлит из металла

Он ведь механик, и его тело сродни механизмам, с которыми он работает. Он сам похож на них. Об очень сильном человеке иногда говорят, что у него стальные мускулы. То же самое можно сказать и о нашем механике.

Художник использует всего несколько красок

Это правда, но зато цвета очень яркие. Их распределение в картине строится на контрасте — черного с белым, желтого с черным. Это похоже на свет, который то гаснет, то загорается вновь. Цвета не соответствуют конкретным предметам, но задают картине определенный ритм. Задний план абсолютно плоский, и это подчеркивает объемность персонажа, который занимает весь передний план.

Почему на заднем плане не видно конкретных предметов?

Художник стремился создать общее впечатление, а не изобразить какие-то реальные предметы или место. Работа у механика грязная и утомительная, но в картине это никак не проявляется — там нет ни намека на машинное масло, грязь, пыль, шум… Художник оставляет на полотне лишь то, что ему нравится в технике: простые линии, гладкие поверхности. Он совмещает их, объединяет или противопоставляет друг другу: кривые линии — прямым, горизонтали — вертикалям, узкие

полосы цвета — широким. Все это выстраивается в единое стройное целое.

На картине все резкое и жесткое

Леже выбирает формы, напоминающие о промышленном производстве: детали для разных механизмов часто красили в яркие цвета. И зритель легко узнаёт среду, в которую художник помещает своего персонажа. Картина передает идею механического мира: жесткие формы, четкие движения, абсолютная точность и полная согласованность. Художник хочет показать, что механик — истинный сын машинной эпохи и в каком-то смысле сам — отличная машина.

Почему Леже не стал изображать реальное место?

Потому что тогда бы смысл картины сузился: если бы художник воспроизвел какой-то определенный, узнаваемый порт, корабль или машинное отделение, это был бы пейзаж или документальный репортаж. Но **Леже** преследовал иную цель: он не собирался писать портрет конкретного человека, его интересовала целая категория людей. Картина **Леже** — изображение обобщенное: это может быть любой механик с какого угодно судна.

У него мускулы, как у матроса Пучеглаза!

Этот популярный персонаж комиксов тоже моряк — не случайно они похожи. Бицепсы у обоих неправдоподобно большие: это подчеркивает их силу и отличает от других людей. Кроме того, матрос Пучеглаз появился в американских комиксах в 1929 году — примерно в то же время, к которому относится творчество **Фернана Леже.** Можно сказать, что оба моряка принадлежат к одному поколению.

У механика безразличный вид

Да, его лицо совершенно невозмутимо, лишено всяческого выражения. Кажется, ничто не в силах изменить черты этого механического лица. Оно словно составлено из отдельных частей, как конструктор. Лоб, например, похож на изогнутую железную пластину, ограниченную линией бровей: такому лбу морщины не страшны… **Фернан Леже** стремится передать не чувства, а дух эпохи. В 1924 году он даже обратился к кинематографу и создал первый фильм с использованием движущихся неодушевленных предметов: «Механический балет».

Почему механик стоит прямо, а лицо повернуто в профиль?

Это сделано для большей наглядности и выразительности. Профиль позволяет четче обрисовать контуры носа и подбородка, не отвлекаясь на выражение глаз. В то же время, показывая в прямом развороте широкие плечи и мощную мускулатуру персонажа, художник дает нам ощутить физическую реальность его тела. Здесь, кстати, **Леже** следует древнейшим традициям живописи: в таком ракурсе изображали людей в Древнем Египте.

Он скорее робот, чем человек

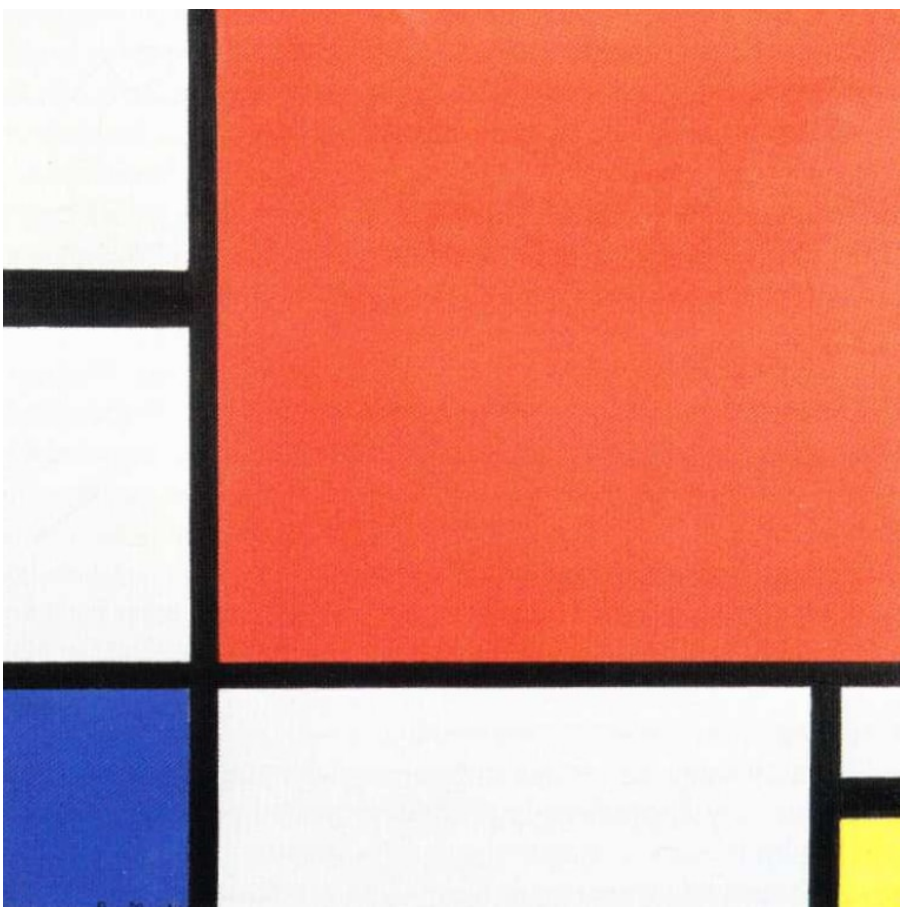
Нет, это человек, но он уже отчасти связан с миром роботов. Он состоит из таких же форм, как и механизмы, которыми он управляет. **Леже** считал, что его картины должны быть понятны тем, кто работает на заводах и проводит там большую часть своей жизни. Он показывал вещи обыденные, повседневные, знакомые простым рабочим, и поэтому в его живописи мы видим не роскошное убранство дворцов, не шелк, не золото, а прямые линии, простые цвета. Это было не только эстетическое, но и социальное кредо художника.

У Леже есть и другие похожие картины?

Да, для него было очень важно отдавать дань уважения народным массам, которые обеспечивают технический прогресс. Не случайно механик изображен в профиль, как римские императоры на античных монетах или как коронованные особы эпохи Возрождения. **Леже** облагораживает образ рабочего, придавая ему черты истинного героя своего времени. Благодаря усилиям таких людей должен возникнуть прекрасный, гармоничный мир — мир, где машины будут поставлены на службу человеку и освободят его наконец от цепей прошлого. Картина была написана через несколько лет после Первой

мировой войны, и в ней воплотились мечты гуманиста, искренне верившего в строительство нового общества, светлого и справедливого.

— 24-
Композиция с красным, синим и желтым



Композиция с красным, синим и желтым
1930. Холст, масло. 45 x 45 см
Художественный музей, Цюрих, Швейцария

Пит Мондриан (Питер Корнелис Мондриан)
1872, Амерсфорт, близ Утрехта — 1944, Нью-Йорк

Это картина? А на что тут смотреть?

Да, конечно, картина — правда, не совсем обычная. Многие художники вместо повседневной жизни выбирают что-то более интересное и привлекательное — и тогда мы видим роскошные пейзажи, парадные портреты, сюжеты с фантастическими существами (драконами и т. д.). А иногда художник предпочитает представить мир более простым, чем он есть. Именно так поступил **Мондриан**.

Что же изображает эта картина?

Ничего определенного. Однако она побуждает зрителя задуматься о намерениях художника. Предположим, он не хотел изображать готовые, законченные вещи, а показал то, из чего их можно было бы собрать или построить. Это похоже на игру, когда из отдельных разноцветных кусочков составляют то, что захотелось…

Может быть, художник не умел рисовать по-настоящему?

Ничего подобного! **Мондриан** в совершенстве владел и рисунком, и живописью; он прекрасно умел рисовать «как следует» и занимался этим много лет. Но это не приносило ему удовлетворения — он искал чего-то другого. Мало-помалу он удалял из своих картин все, что казалось ему лишним и ненужным. В какой-то момент на полотне остались только три цвета и прямые линии — и результат вполне удовлетворил художника.

Мондриан рисовал по линейке?

Вполне возможно. Это строго выверенная, тщательно

продуманная картина. Он вымерял расстояния с помощью полосок прозрачной бумаги, намечал линии углем и только потом брался за кисть.

Красный, синий, желтый…Почему именно эти три цвета?

Это очень важные цвета. Смешивая их в разном соотношении, можно получить много других — зеленый, фиолетовый, оранжевый, а также бесконечное количество оттенков. Но в то же время сами эти три цвета из других составить нельзя. Поэтому их называют основными цветами.

Тут есть еще черный и белый

Без черного и белого нельзя сделать цвет темнее или светлее. Черные линии организуют картину, разделяя пространство на прямоугольники, различные по размеру, вытянутые вертикально или горизонтально. Белые вставки создают ощущение пустоты, света, воздуха; с ними легче дышится. Разноцветные прямоугольники насыщены цветовой энергией. Так, красный может ассоциироваться с огнем, кровью, закатом… Черные линии придают изображению устойчивость, удерживают его в равновесии.

Выходит, что линия и цвет заменяют Мондриану персонажей

Художник действительно заставляет их вступать в общение. Происходит что-то вроде диалога — они либо спорят, либо соглашаются друг с другом. Например, красный квадрат настолько мощный и тяжелый, что мог бы вырваться за пределы картины: кажется, его нельзя остановить, тем более что сверху и справа его не сдерживает даже черная рамка. Но горизонтальные отрезки черного (слева вверху и справа внизу), которые шире остальных черных линий, введены в картину словно нарочно для того, чтобы удерживать красный квадрат на месте. Они как бы говорят ему: «Стоять!» Не будь этих коротких черных отрезков,

неизвестно, что бы еще учинил непокорный красный…

Почему картина не обведена общей черной линией?

Если бы художник ввел такую линию, она превратилась бы в ограду и заперла картину крепко-накрепко. **Мондриан** не замыкает пространство — он держит все цвета в свободном состоянии, не ограничивая наше поле зрения. Двери остаются открытыми — мы можем перемещаться по картине по своему усмотрению: входить в нее, скользить по ней, выходить, когда захочется… Изучив картину как следует, мы, может быть, отчетливее представим себе пространство, в котором находимся сами, и формы, которые нас окружают. В каком-то смысле это тренировка для глаз и для ума.

Картина похожа на план квартиры

Действительно, тут есть что-то общее. Любое строительство начинается с плана — например, в плане квартиры показывают, где должны пройти стены, как будут расположены комнаты, для ясности раскрашивают их в разные цвета… План (или проект) наглядно представляет то, что мы хотим увидеть в результате. По **Мондриану**, живопись вообще — воплощение разумного начала и стабильности.

А может быть, это целый дом в разрезе?

Вполне возможно: представим себе здание, которое идет под снос. Передняя стена уже разрушена, внутренняя планировка дома стала доступна взгляду… Мы видим то, что было когда-то комнатами, и по следам окрашенных стен или по сохранившимся обоям можем догадаться, где была спальня, где гостиная или детская. В этих пустых прямоугольниках прошла не одна жизнь… **Мондриан** несомненно не раз наблюдал подобные сцены и умел почувствовать город как чистую форму.

А может быть, и карта города с улицами и проспектами…

Пожалуй, это тоже правда. Приблизительно такие очертания можно увидеть с высоты птичьего полета; никаких указаний на масштаб или размеры нет. Кстати, спустя много лет после создания этой картины (и других в том же роде) Мондриан попал в США и пришел в полный восторг от Нью-Йорка. Планировка

города, с разветвленной сетью улиц, пересекающихся под прямым углом, оказалась удивительно похожа на его картины. Этот мир художник сразу ощутил как свой.

Все картины Мондриана похожи друг на друга

Да, его картины основаны на одном и том же беспредметном принципе, но соотношение цветов и пропорции полос и прямоугольников в каждой работе свои. На некоторых белый занимает почти все пространство, и полотно кажется легким и безмятежным. На других линии расположены густо, как прутья тюремной решетки, и картина производит гнетущее впечатление — от нее буквально хочется бежать. Используя самые простые средства, художник умеет пробудить у зрителей широчайшую гамму чувств. Он работает, как композитор, который с помощью семи нот создает бесконечное разнообразие мелодий. Недаром наша картина называется «Композиция».

Написать такую картину проще простого

Да, пожалуй, с технической точки зрения это не так и сложно. Но есть другой, более высокий уровень сложности, связанный со смыслом. Подражать внешней манере **Мондриана** — одно, но поставить себя на место художника, вернуться в его время, пережить то, что пережил он, — совсем другое. **Мондриан** потратил долгие годы на то, чтобы выработать свой стиль. И сегодня, когда мы смотрим на его картину, мы не должны забывать, что за этим произведением, таким обманчиво простым по форме, стоит целая совокупность идей, мыслей, устремлений, которые привели к его созданию. Не будет преувеличением сказать, что это труд всей жизни.

В картине есть что-то механическое

Такое впечатление создают геометрические формы — особенно при первом, беглом взгляде на картину. В ней сразу чувствуется строгость замысла, но при ближайшем рассмотрении можно заметить и кое-что еще: например, мазки на черных полосах — они как будто слегка подрагивают… Значит, рука художника не так тверда: он тоже поддается эмоциям. Оказывается, что и линии не просто методично и

последовательно наносятся на холст — они действительно пересекаются. **Мондриан**, как ткач из нитей, создает из них ткань своего произведения. Мы словно видим холст под микроскопом, различая в переплетении нитей скрытую от глаз основу живописи.

Как продавались такие картины?

Продать их было непросто. Беспредметные картины **Мондриана** не могли пользоваться широким спросом: любителей интеллектуальной живописи находилось немного. Тем не менее **Мондриан** упорно шел своим путем: только так он мог выразить себя до конца. А для заработка художник писал натюрморты с цветами — цветы продавались прекрасно. Это позволяло ему сохранить свой мир, полный прямых линий и чистых красок, — мир, который принадлежал только ему. И сегодня мы ценим именно беспредметные композиции **Мондриана**, а цветочки, которые его когда-то кормили, благополучно забыты.

Идеи Мондриана проникли в нашу нынешнюю жизнь!

Творчество **Мондриана** оказало воздействие не только на следующие поколения художников, но и на архитекторов и дизайнеров более поздних периодов. Сейчас, через шестьдесят лет после его смерти, это влияние проявляется повсюду: в интерьерах и мебели, в книжной и журнальной графике, в рекламе, в моде. Его живопись несла в себе определенную нравственную бескомпромиссность, равновесие, устойчивость; многочисленные авторские варианты геометрических композиций свидетельствуют о неутомимых художественных поисках. Идеи **Мондриана** усваиваются незаметно, на уровне подсознания. Так, логотип модной линии средств для ухода за волосами фирмы «Ореаль» (*L'Oreal Studio Line*) явно подсказан композициями **Мондриана**. Вместе с формальными признаками его живописи на будущего покупателя подспудно действуют также этические и эстетические принципы художника. И если логотип фирмы будет ассоциироваться с чистотой, энергией, постоянным обновлением, то шампуни, гели и прочая фирменная продукция будут иметь успех на рынке. В эффективность подобных средств легче поверить, если за их рекламой стоит все то, чем так привлекательно творчество **Мондриана**: дисциплина, соразмерность, чувство ритма, безграничная свобода

комбинаций…

— 25-
Плачущая женщина

Плачущая женщина
26 октября 1937. Холст, масло. 60 x 49 см
Галерея Тейт-Модерн, Лондон, Англия
Пабло Пикассо (Пабло Руис-и-Пикассо)
1881, Малага, Испания — 1973, Мужен, Франция

Лицо составлено из кусочков, как мозаика!

Лицо женщины и правда состоит из кусочков разной величины и формы, но не таких аккуратных, как в мозаике. Кажется, кусочки выкроены небрежно, да и весь портрет собрали кое-как.

Сплошные острые углы!

Женщина страдает, ей больно. Острые предметы вообще опасны, они могут причинить боль. В картине много острых клиньев и граней, они пересекаются, врезаются друг в друга, и мы понимаем, что женщина несчастна и мучается от боли.

У нее странное ухо

Ухо пережато сережкой-клипсой, которая должна была бы находиться на мочке. Это, наверное, больно и неудобно, да и ухо почти закрыто, так что слышит она с трудом. Но она так страдает, что вряд ли понимает, что происходит вокруг. Хуже всего, что мы не можем ничего ей сказать в утешение. Это бесполезно — она не услышит.

На ней красная шляпка

Судя по всему, это модная, красиво одетая женщина. Она либо только что пришла домой и еще не успела снять шляпку, либо собралась уходить, но что-то ей помешало. Так или иначе, неснятая шляпка означает: произошло что-то неожиданное, что выбило женщину из ее привычного состояния. Обычно она не такая.

Что у нее в руках?

Это явно носовой платок. И острые углы, которые касаются ее

глаз, — кончики этого платка, они жесткие и колются. Слезы тяжелыми каплями повисли у нее на веках. Женщина комкает платок в руках, кусает его… Она не знает, что делать…

Она убита горем

Она плачет, ее лицо искажено рыданиями. Женщина очень несчастна, и мы видим на картине то, что она чувствует: все идет наперекосяк, все причиняет боль, ничто не может ей помочь, она даже не в состоянии вытереть слезы платком…

Почему художник выбрал для ее лица такие цвета?

Когда человек получает удар по лицу, на лице остается синяк, который потом несколько раз меняет цвет — из синего становится фиолетовым, потом зеленым, желтым… Женщину никто не бил, но она страдает, как будто ее жестоко избили. Душевная боль причиняет ей физические страдания. И это не единичный удар, который можно было бы пережить. Разные цвета свидетельствуют, что женщина получала удар за ударом. Едва она успевала оправиться от одного, как на нее обрушивался новый…

Часть ее лица оставлена белой

Это самый простой способ показать бледность. О человеке, у которого кровь отлила от лица, говорят: «бледный, как полотно». Кажется, и у этой женщины кровь застыла в жилах от муки…

Она не похожа на настоящую женщину

Пикассо и не стремился написать похожий портрет. Он хотел показать, что она чувствует. Внешность не всегда отражает то, что переживает человек. Глядя на уличных прохожих, мы вряд ли можем угадать их настроение, понять, что их беспокоит, радует или заставляет страдать. Пикассо же хотел выявить как раз то, чего не видно. Он делает своих персонажей прозрачными, дает

нам возможность буквально видеть людей насквозь…

Пикассо обезобразил ее лицо

Нет, его исказило горе. Художник просто нашел способ представить в зримой форме горе этой женщины. Ее искаженное лицо он изображает не для забавы и не для того, чтобы сделать ее неузнаваемой. Ни злобы, ни жестокости тут нет.

Это очень сложная картина

Ничего подобного, как раз наоборот. **Пикассо** показывает все напрямую. Когда мы говорим: «она совершенно разбита», «она раздавлена горем», «на ней лица нет», мы употребляем эти выражения в переносном смысле. А **Пикассо** идет до конца: он это изображает. Что может быть проще? Только раньше никто до этого не додумался…

Такая женщина существовала на самом деле?

Да, ее звали Дора Маар, она жила с **Пикассо** и занималась фотографией. У нее внезапно умер отец, и она тяжело переживала его смерть. Это была очень красивая женщина, и художника потрясло, как чудовищно изменилось от горя ее лицо. Название «Плачущая женщина» подтверждает, что Пикассо не собирался писать портрет. Отталкиваясь от конкретного лица, он создал обобщенное изображение, в котором каждый может воочию увидеть воплощение своего собственного горя.

Картина похожа на отражение в разбитом зеркале

Верно, и это лишний раз подчеркивает мотив страдания: осколки зеркала острые, ими можно порезаться… Тут возникает и другая мысль: когда-то живопись считалась точным, зеркальным отражением действительности.

Пикассо показал нам мир, который рушится у нас на глазах,

и такой мир может отражаться только в разбитом зеркале. В живописи **Пикассо** гармония отсутствует потому, что ее нет в самом предмете изображения.

На картину неприятно смотреть

Горе не может быть приятным. Почему же должно быть приятно смотреть на картину, изображающую горе? Это один из вопросов, которые поднимает **Пикассо**. В искусстве его предшественников страдание изображалось более или менее идеализированно, иногда довольно жестоко, но зрителю это казалось приемлемым, потому что он всегда оставался лишь сторонним наблюдателем. **Пикассо** же стал первым художником, который захотел — и смог — показать страдание изнутри: не только внешние его проявления, а то, что мы сами пережили или переживаем в глубине души. Страшит и пугает, по мысли автора, не картина, а само зрелище страдания.

А плачущего мужчину Пикассо тоже мог бы изобразить?

Несомненно мог бы. Но получилось так, что в то время он был близок с Дорой Маар, она составляла часть его жизни и послужила ему моделью. Тот факт, что картина изображает именно женщину, добавляет любопытную подробность: в ее страдании есть что-то нелепое. Все, за чем она так следила и что придавало ей женственность и привлекательность — прическа, серьги, шляпка, — здесь выглядит жалко, хуже того — уродливо-комично. Плачущая женщина может быть трогательной, но если у нее с ресниц потекла тушь, лицо сразу превращается в карикатурную клоунскую маску…

Зачем писать картину, которая может показаться зрителю неприятной?

Пикассо вообще пишет не для того, чтобы нравиться. Он делает это для себя, поскольку испытывает потребность что-то выразить средствами живописи. Если картина «доходит» до зрителя, если люди понимают, что хотел им сказать художник, это замечательно. Но главная цель **Пикассо** совсем другая. Дело не в том, приятна картина для глаза или нет: в данном случае она не предназначена для украшения интерьера. Это не декоративный

элемент, а способ сказать правду. Здесь нет ни притворства, ни лицемерия. Картина обнажает страдание и показывает, что оно делает с человеком — буквально рвет его на части.

Номер 3: Тигр

Номер 3: Тигр

1949. Холст, ДВП (древесно-волокнистая плита), масло, алюминиевая краска

1 57,4x94,2 см

Музей Хиршхорна и Сад скульптур, Смитсоновский институт, Вашингтон, США

Джексон Поллок

1912, Коди, Вайоминг — 1956, Спрингс, Ист-Хэмптон, Нью-Йорк

Это же просто мазня!

Да, но зато грандиозная. Такое не каждый день увидишь!

Это действительно дело рук художника?

Да, Поллок был настоящий художник. Он прекрасно владел и карандашом, и кистью. Но в определенный момент он почувствовал, что именно такая живописная манера лучше всего может выразить то, что он хочет сказать.

Тут же ничего не разобрать!

На первый взгляд это просто хаос, но все-таки можно различить формы и цвета. Чувствуется, что перед нами нечто чрезвычайно сложное и запутанное.

Что бы это могло быть?

Неизвестно — и вряд ли можно узнать. Нельзя сказать ничего определенного. Может быть, художник как раз и хотел показать нам что-то, чему нет названия, что нельзя понять. Все перепуталось: сплошные вопросы и никаких ответов. Так бывает и в жизни…

Все пространство заполнено разными красками

На картине все краски живут своей жизнью: они переплетаются, как веревки, но не смешиваются. Цветные нити без конца пересекаются, то становятся толще, то делаются такими тонкими, что вот-вот оборвутся. И это не один, а много слоев — под верхним есть и другие: густая, невидимая сеть красного, желтого, зеленого, белого, черного… Художник использовал столько красок, сколько смог.

Если долго смотреть на это полотно, начинает кружиться голова

Да, потому что мы привыкли следовать взглядом за линиями, которые видим на картине, а тут линии обманчивые: они никуда не ведут. Взгляд теряет направление — не на чем сосредоточиться, не за что ухватиться. Возникает ощущение, что тебя кружит смерч или швыряет из стороны в сторону штормовой ветер.

Похоже, будто художник просто выплескивал краску на холст

Так и есть. Он расстилал холст прямо на полу и разбрызгивал краску через отверстия, пробитые в жестяной банке. Он поворачивался в разные стороны, направляя потоки краски к центру, выбирая для каждой свой путь, наблюдая, как они разбрызгиваются и растекаются по поверхности. **Поллок** не пользовался кистью, поэтому кажется, что краски сами выбирали, где и как лечь. Однако художник, перемещаясь вокруг холста и контролируя движения руки, сводил элемент случайности к минимуму. Все подчинялось строгому расчету.

Как ему пришла мысль использовать такой необычный прием?

В годы Второй мировой войны многие художники из Европы уехали в Америку. Среди них был немец **Макс Эрнст,** известный своими экспериментами с новой техникой. Однажды **Поллок** посетил его мастерскую и увидел, как тот льет краску прямо на

холст, чтобы поверхность стала пятнистой. **Эрнст** в дальнейшем не стал разрабатывать этот метод, а **Поллок** взял его на вооружение. Такой прием разбрызгивания краски получил название ***дриппинг*** (от англ. *drip* — «капать», «стекать»). Есть и французский термин — ***ташизм*** («живопись пятнами»).

Писал ли Поллок в другой манере?

Он обратился к «дриппингу» в определенный период своего творчества, но это стало логическим продолжением его предыдущих работ. Одной из ранних тем **Поллока** было изображение сражающихся людей и животных. На этих картинах, перегруженных фигурами, царила страшная неразбериха. В один прекрасный день художнику это надоело, и он решил вообще избавиться от персонажей. Фигуры окончательно исчезли из его полотен — словно вырвались за рамки или стерли друг друга в порошок. Остался только хаос…

Какая странная картина — непонятно, куда смотреть

Смотреть хочется на все сразу. Глаза разбегаются — невозможно выделить какую-то одну часть картины, признать ее главной. Центр ничуть не важнее краев, нет никакой разницы между верхом и низом, правым и левым боком… Это может сбить с толку, но не следует забывать, что здесь отсутствуют привычные ориентиры: у такой картины нет ни начала, ни конца.

Почему художник все так перемешал?

Действительно, все так смешано и перепутано, что мы теряемся. Невольно хочется за что-то зацепиться, выхватить взглядом какую-нибудь узнаваемую форму, понять, что к чему. Это вполне нормальная реакция. Иные зрители даже могут обидеться, решить, что художник нарочно издевается над ними. И это тоже объяснимо: часть замысла **Поллока** — показать, насколько мы беспомощны и безоружны, когда не в состоянии понять, что происходит вокруг…

Имеют ли цвета какое-то определенное значение?

Не обязательно. Конечно, основные свойства цветов остаются при них: красный всегда сильнее, чем голубой, который ассоциируется с небом; белый всегда кажется чище остальных — и т. д. Картина безусловно порождает гамму ощущений, подспудно связанных с цветом. Кстати, бледно-голубой, который здесь составляет только фон (если можно говорить о фоне применительно к этой картине!), в другой работе **Поллока** мог занять более значительное место и даже стать главным цветом…

Зачем понадобилось столько слоев краски?

Ответить на этот вопрос не так легко. Нужно попытаться «войти» в живописную поверхность, погрузиться, углубиться в таящиеся под ней слои, вообразить себя археологом, ведущим раскопки в поисках отпечатков или окаменелостей. Слои краски напоминают геологические пласты: проникая внутрь, мы мало-помалу обнаруживаем следы того, что там когда-то было, — даже если не знаем, что именно…

Название никак не связано с тем, что видишь!

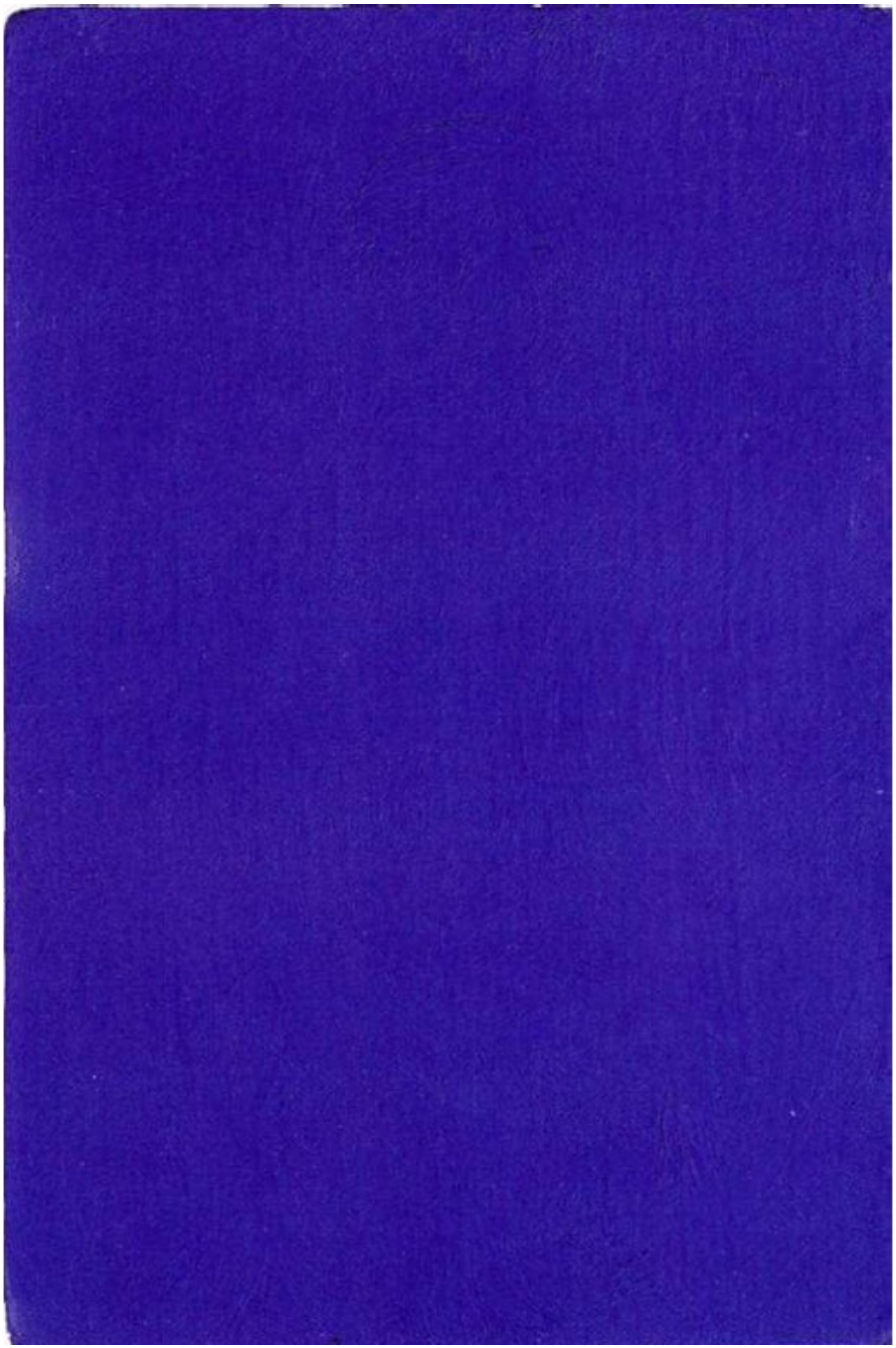
Его первая часть — «Номер 3» — означает только то, что картина входит в число нескольких работ, написанных последовательно. Сам номер ни о чем не говорит — содержание картины он раскрыть не помогает, тем более что с реальностью оно практически не соотносится. Что касается второй части — «Тигр», — то тут разобраться проще. В картине присутствует то, что в какой-то степени может ассоциироваться с образом тигра: пестрота и буйная динамика красок, гибкость линий, мощь, стремительность…

Есть ли все-таки в картине какой-то смысл?

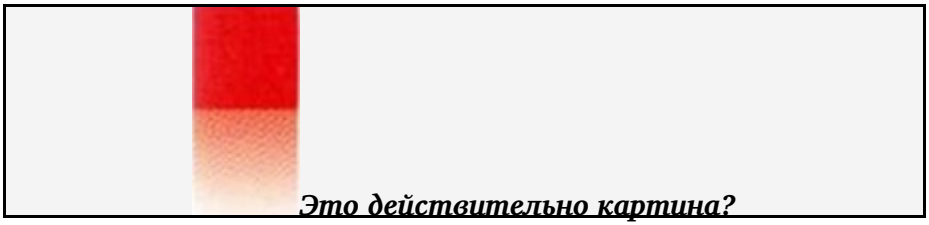
Конечно, есть. В годы, когда работал **Поллок** — накануне и после Второй мировой войны, — ни один привычный стиль живописи, как ему казалось, не отвечал потребностям времени. Традиционными средствами невозможно было передать с

достаточной силой ощущение хаоса и надвигающейся катастрофы. И **Поллок** на свой манер попытался показать, как все вокруг гибнет и рушится, как человек, очутившись один в мире, где все стало неузнаваемо чужим, упорно пытается найти дорогу. Ни к чему изображать картину разрушения, если сама картина являет собой хаотическое скопление того, что остается после разрушения: все эти фрагменты, обломки, осколки, которые тасует, переворачивает и перемешивает неисчерпаемая энергия художника…

— 27 -
Синяя монохромия. Без названия



Синяя монохромия. Без названия
1957. Холст, дерево, пигмент, синтетическая смола
Кунстхалле, Гамбург, Германия
Ив Клейн
1928, Ницца — 1962, Париж



Это действительно картина?

Да, картина — сплошь синяя.

На ней же ничего нет!

На ней есть синева. Художник взял синюю краску и нанес ее на холст. Поэтому несправедливо было бы говорить, будто на картине ничего нет.

Не скажешь, что это работа художника

Тем не менее на поверхности холста можно различить мазки, они похожи на мелкие волны. Правда, нельзя определить, с какой стороны художник приступил к работе. Кажется, будто он написал картину одним махом. На самом деле это не так: чтобы достичь результата, который мы видим, потребовалось определенное время. Но картина настолько проста, что нам трудно это осознать.

Поверхность картины кажется мягкой на ощупь

Действительно, поверхность не блестит, она не отражает, а поглощает свет. Создается впечатление, что если прикоснуться к ней, то под пальцами мы почувствуем что-то податливое, ворсистое, как бархат. Картина действует на зрителей успокаивающе.

Может быть, это небо?

Вполне возможно. Правда, там нет ни солнца, ни облаков, ни птиц, ни ветра — ничего, что обычно связано с небом. Это скорее синева неба, чем само небо. Художник не изображает небо — он только выбрал цвет, который напоминает о нем.

А другие цвета художнику не нравились?

Раньше **Клейн** работал и с другими цветами — с красным, желтым, зеленым, но в конце концов остановился на синем. Для него это самый главный цвет. Синева вызывает в воображении небо, море, безбрежное пространство. А в наши дни синий цвет ассоциируется еще и со взглядом на Землю из космоса…

Почему в картине только один цвет?

Ив Клейн считал, что наличие нескольких красок в одной картине нежелательно. Даже когда там присутствуют всего два цвета, между ними возникает противоборство. Они соперничают — каждый стремится первенствовать, привлечь к себе внимание, выделиться за счет другого. Так бывает с людьми, которые говорят одновременно, перебивая друг друга. И поскольку **Ив Клейн** хотел с помощью своей живописи создать умиротворенное, спокойное настроение, он старался предотвратить всякую возможность конфликта. Противостояние в принципе исключено, если цвет на картине всего один. Такие картины называют ***монохромиями***.

Есть ли у Клейна монохромии другого цвета?

Да, он пробовал разные цвета — красный, желтый, зеленый. Но позднее художник заметил, что разноокрашенные монохромии, как и разные цвета в одной картине, невольно вступают в соперничество. С каждой отдельно взятой картиной никаких проблем не было. Но если зрителям на какой-либо выставке предлагалось несколько монохромных картин подряд, начинались сложности. Тот, кто только что смотрел на зеленую картину, а сейчас стоит перед красной, не может забыть о зеленой. И если он затем посмотрит на желтую, этот цвет перемешается у него в голове с двумя предыдущими… Опасаясь подобных ситуаций, художник решил ограничиться одним цветом и использовать его во всех своих дальнейших работах.

Почему он выбрал именно синий?

Прежде всего, этот цвет он любил. Он характерен для его родного города — Ниццы: там, на юге Франции, всегда солнце, синее море и синее небо… Но самое главное — синий сильнее всего ассоциируется с недоступными далями, неизведанными просторами, с космосом. Другие цвета — зеленый, желтый, красный — связаны в нашем воображении с бесчисленным разнообразием форм материального мира: с деревьями, бабочками, прохладой травы или солнечным теплом. Если же художник предпочитает синий, значит, он стремится передать ощущение пространства, воздуха, в котором существует все живое — те же цветы, бабочки и прочее. Это та неуловимая среда, которую нельзя взять в руки: она влечет нас, как мечта…

Много ли еще синих монохромии создал Клейн?

Да, их огромное количество; они сложились в целый мир. На некоторых полотнах краска лежит более гладким и тонким слоем, на других красочный слой плотнее, на третьих приближается к рельефу. Картины различаются и по формату. Но цвет всегда один и тот же. **Клейн** нашел то, что лучше всего соответствовало его замыслу, и менять что бы то ни было он не желал.

Почему у картины нет рамы?

Заключить эту картину в раму означало бы лишить ее свободы. Рама помешала бы тому, что хотел выразить художник, навела бы на мысли о тюрьме, о замкнутом пространстве. А без рамы картина остается свободной. По этой же причине в гамбургском музее она повешена не вплотную к стене, а наклонена немного вперед, так что кажется, будто она парит в воздухе.

Говоря о картинах Клейна, часто упоминают буквенное сокращение IKS. Что означают эти буквы?

Это сокращение расшифровывается как *International Klein Blue* — «международный синий Клейна». Так называли краску, которую разработал специально для **Клейна** Эдуар Адан, державший лавку товаров для художников на Монпарнасе. Краска

готовилась на основе синтетической смолы, что позволяло закреплять ультрамарин без ущерба для его яркости. Она была запатентована и в открытую продажу не поступала. Сокращение IKB иногда присутствует в названиях его картин. Тем самым они приобретают особую ценность — не только как произведения искусства, но и как пример использования уникального материала.

Зачем все время писать одинаковые картины?

Можно посмотреть на это иначе и сказать, что художник пишет одну бесконечную картину. Произведения **Клейна** не следует рассматривать как повторение одного и того же: нужно воспринимать их как связанные друг с другом части одной большой картины, которые никогда не сложатся в единое целое. Процесс бесконечен, продолжение следует, предела не существует. Картины отражаются одна в другой, перекликаются, как эхо. Это как стихи, слова которых забыты — в голове звучит только рифма…

Такая живопись ничего нам не говорит

Верно, она ничего не говорит, а точнее — и не хочет ничего говорить. Это не значит, что она лишена смысла: она просто отказывается говорить, предпочитая молчание. Картина — не театральная сцена, не экран кинематографа, не книга. Она обладает своей собственной сущностью, собственным цветом, формой, структурой… Все это — ее составляющие. Она явилась в мир по воле художника, и у нее те же права, что у явления природы. Разве мы требуем от облака или дерева, чтобы они нам что-то говорили?

Смотреть без конца на похожие картины неинтересно!

Это неверно. Если на выставке мы видим несколько монохромии подряд, они быстро перестают казаться одинаковыми. Они похожи только так, как похожи окна, которые

то открываются, то закрываются, но за которыми нам ничего не удается разглядеть. Поначалу мы пытаемся что-то увидеть, найти неизвестно что, но постепенно оставляем свои попытки, забываем обо всем, отдаемся во власть живописного пространства, погружаемся все глубже в бездонную синеву…

В монохромной живописи нет ничего особенно оригинального!

Это не так. Действительно, жизнь вокруг нас — не в последнюю очередь благодаря фотографии — заполнена всевозможными монохромными изображениями: они везде — на улицах, в журналах и газетах, на афишах, на телеэкранах… Невозможно подсчитать, сколько их проходит перед нами за один только день — и все они хотят нам что-то сообщить, о чем-то кричат, куда-то зовут… Они разнообразны по форме, динамичны, амбициозны. Но ни одно из них по простоте и ясности не может сравниться с монохромией **Ива Клейна**. Она являет собой столь редкое в наши дни пространство абсолютного покоя, безмятежности, отдыха для глаз и для души. Созерцание этой картины способно доставить истинное наслаждение.

Кто-нибудь еще писал монохромии?

Да, **Ив Клейн** был не единственным и даже не первым из художников-монохромистов, хотя именно его синие картины оказались вершиной в истории монохромной живописи. Одни художники выражают таким способом идею начала, надежды, предстоящих свершений; для других это конец, пустота, исчезновение всего. Нередко монохромия создает ощущение ожидания, передышки в пути. Все зависит от того, кто автор и в какое время он работает.

Монохромии стоят меньше, чем другие картины?

Конечно, нет. Стоимость картины зависит от того, как ценятся работы данного художника, — неважно, использовал он один цвет или несколько. Взятая сама по себе, монохромия не будет иметь особой ценности. Нужно, чтобы она сыграла значимую роль в творчестве автора и в истории живописи. Только так раскроется ее смысл и оправдается ее существование в качестве необходимого элемента сложной мозаики

художественных течений и стилей.

Примечание редактора.

Думаю, что лучше всех о синем цвете сказал грузинский поэт Николоз Бараташвили (1817–1845) в стихотворении, которое в 1945 году гениально перевел Борис Пастернак:

Цвет небесный, синий цвет
Полюбил я с малых лет.
С детства он мне означал
Синеву иных начал.

И теперь, когда достиг
Я вершины дней своих,
В жертву остальным цветам
Голубого не отдам.

Он прекрасен без прикрас.
Это цвет любимых глаз.
Это взгляд бездонный твой,
Напоенный синевой.

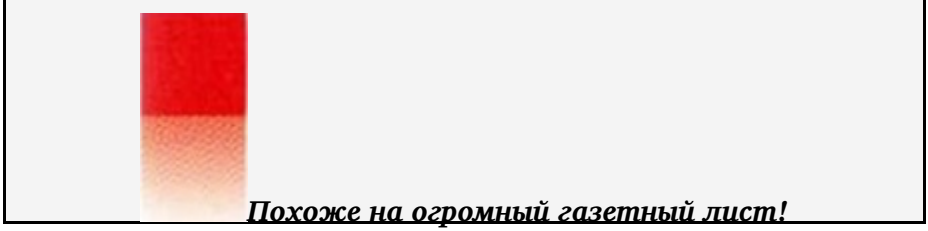
Это цвет моей мечты.
Это краска высоты.
В этот голубой раствор
Погружен земной простор.

Это легкий переход
В неизвестность от забот
И от плачущих родных
На похоронах моих.

Это синий, негустой
Иней над моей плитой.
Это сизый, зимний дым
Мглы над именем моим.

— 28-
Король зулусов

Король зулусов
1984–1985. Холст, акрил, смешанная техника. 208 173 см
Музей современного искусства, Марсель, Франция
Жан-Мишель Баскиа
1960, Нью-Йорк — 1988, там же



Похоже на огромный газетный лист!

Действительно, картина напоминает газету: тексты, набранные мелким типографским шрифтом, изображения каких-то людей и вещей, цветные вставки… Поверх «газетного листа» растекаются пятна краски, закрывая часть изображений. Все наводит на мысль, что эта картина — как газета — расскажет нам много разного и интересного.

Маска на картине показывает зубы

Африканская маска — самое заметное в картине. Это и маска, и в то же время лицо живого человека, который словно что-то говорит. Неясно, почему он оскалился — то ли хочет нас напугать, то ли смеется. А может, он сам боится чего-то или сердится.

Как называется такой вид картины?

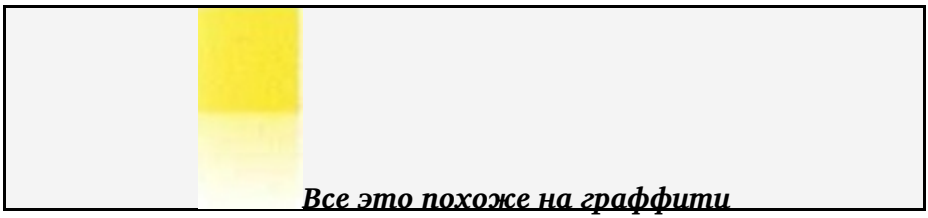
Это коллаж. В коллаже часто используют природные материалы или другие элементы разного происхождения, не имеющие отношения к живописи. В этой картине собраны вместе различные предметы, которые в повседневной жизни рядом увидеть нельзя. Но здесь все они нарисованы и раскрашены самим художником.

Тут одно налезает на другое!

Такое происходит, когда не хватает места для всех. **Жан-Мишель Баскиа** жил в Нью-Йорке, в огромном, густонаселенном городе. В метро и на улице люди толпятся, торопятся, нередко сталкиваются. То же самое мы видим на картине: изображения громоздятся друг на друга, отвоевывают себе место; одним удается протиснуться вперед, а те, кто послабее, отступают…

Маска большая, а буквы мелкие!

Вводя в картину буквы, слова, фрагменты печатного текста, художник мог иметь в виду, что они как-то связаны с маской — «большой головой»: она их читает, слышит или думает о них. В правой части картины слов особенно много — кажется, что там звучат голоса людей, говорящих наперебой. В картине есть и другие головы, поменьше, и каждая живет своей жизнью…



Все это похоже на граффити

Итальянским словом ***граффити*** называют настенные рисунки: это как раз то, с чего начинал **Жан-Мишель Баскиа**. Сперва он рисовал на улицах, потом стал писать картины, но манеру граффити сохранил. Он хотел, чтобы его живопись не зависела от того, где она находится — на стене городского дома или в гостиной. В его искусстве, так же как в повседневной действительности, все перемешано — лица, силуэты, животные, грязь, обрывки фраз, ругательства, бессмысленные каракули…

Почему маска такая большая?

Маска — центр картины, ее главное «действующее лицо». Сначала художник собирался назвать свою вещь «Коричневая маска». Но потом он почувствовал, что маска заняла в картине господствующее положение, что это уже больше, чем просто маска, и произвел ее в короли, назвав «королем зулусов». Художник переименовал картину, чтобы присвоить маске королевский титул, и теперь все вместе можно воспринимать как портрет короля в окружении подданных. В каком-то смысле и сам художник похож на короля, чье королевство — улица многолюдного города.

Почему Баскиа выбрал именно африканскую маску?

Отец художника — уроженец острова Гаити, мать — пуэрториканка. Идея смешанной крови отразилась в картине, где соединяются и смешиваются самые разнородные мотивы. Они происходят из разных источников и не сливаются, а существуют

сами по себе, в тесном, но независимом соседстве. Это придает полотну фрагментарность, но в то же время делает его богаче и динамичнее. Африканская маска играет главную роль, задает тон всей картине.

Почему цвета такие резкие?

Это цвета города — автомобилей, афиш, вывесок и неоновых реклам. **Баскиа** использует акриловые краски, густые и блестящие, как и те, которыми красят предметы, изготовленные промышленным способом и вошедшие в городской обиход. С помощью цвета расставляются акценты. Слова также играют важную роль, независимо от их значения: они написаны «черным по белому», черными чернилами или типографской краской на белой бумаге и на белом холсте. Черное и белое — это еще и характерный для Америки мотив двух рас: чернокожие в городе белых, черные и белые на улицах огромного города…

В чем смысл надписей, которых так много в картине?

Каждая надпись привносит в картину свой мотив, расширяет живописное пространство. Слово тянет за собой цепь ассоциаций — зрительных, цветовых, звуковых. Расположение буквенных элементов тоже не случайно. Например, под большой маской написано (по-французски): *VENT* (ветер); очевидно, ветер обдувает маску, и мы можем почувствовать его дуновение. Справа, на уровне уха маски, помещен перечень металлов (по-английски): *COPPER, BRASS, IRON, STEEL, GOLD*… (медь, латунь, железо, сталь, золото…). Этот список вызывает в воображении все, что связано с металлом, — грохот, лязг, твердость, ощущение тепла или холода…

Похоже, что картина писалась наобум, как попало

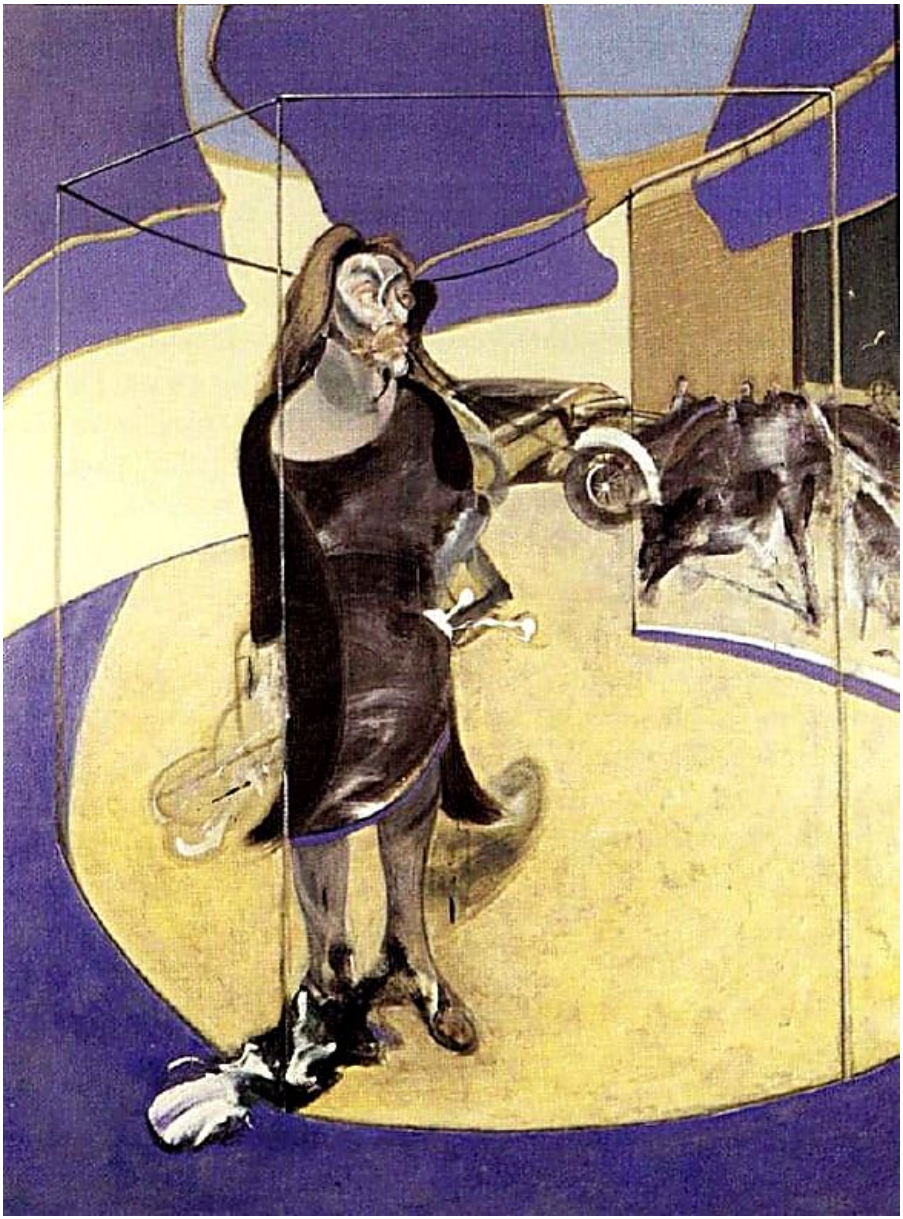
Действительно, художник не следовал правилам традиционной композиции, но это не значит, что он творил наугад. Эта картина — раздробленная, отрывочная — обладает

своеобразным ритмом, близким к направлению современной музыки, известному как рэп. Для рэпа характерен рваный ритм, который чувствуется и в живописи **Баскиа**. Недаром в нижней части картины изображена виниловая пластинка, предшественница нынешних компакт-дисков. Впервые рэперы заявили о себе в Америке, в середине семидесятых годов прошлого века. Их голос (это было не пение, а скорее речитатив) звучал под аккомпанемент музыки с виниловой пластинки, которую ставил диск-жокей. **Баскиа** сам играл на кларнете и на синтезаторе, увлекался рэпом — и сумел полностью воспроизвести свою эпоху, вплоть до ее звуковой стороны.

Граффити можно увидеть где угодно. Чем же граффити Баскиа заслужили право висеть в музее?

В принципе цель граффити — самовыражение авторов, однако они весьма редко представляют художественный интерес. Как правило они стандартны, однообразны и тяготеют к непристойности в рисунках и надписях. Работы **Баскиа**, напротив, демонстрируют композиционную изобретательность, умение выявлять и сопоставлять самые разные формы и элементы. Все это свидетельствует о продуманности творчества, исключающего момент скандального протеста, эпатажа и позерства. Хотя **Баскиа** не получил профессионального образования, он прекрасно разбирался в искусстве, был завсегдатаем музеев, общался с многими художниками. Его картины сильны своей энергией, но примитивными их не назовешь. И если «граффити» **Баскиа** выставляют в музее, это равнозначно официальному признанию искусства, отказавшегося от традиционной эстетики и во всеуслышание заявившего о себе. Для **Баскиа** было жизненно важно завоевать признание; он утверждал себя не только как самобытный живописец, но и как выходец из низов, как дитя улицы, наконец, как чернокожий художник в «белой» Америке.

— 29-
Портрет Изабеллы Росторн, стоящей на улице в Сохо



Портрет Изабеллы Росторн, стоящей на улице в Сохо
1967. Холст, масло. 198 x 147,5 см
Новая национальная галерея, Берлин, Германия
Френсис Бэкон
1909, Дублин — 1992, Мадрид

Где стоит эта странная женщина?

Из названия картины следует, что она стоит на улице. Сохо — квартал в центральном Лондоне, там всегда любили селиться художники и литераторы. Эта женщина тоже живет — или часто бывает — здесь; художник показывает ее в привычной среде.

Тротуара не видно

Должно быть, она сошла на мостовую, готовится перейти улицу, поэтому тротуара и не видно. Художник изобразил только то место, где она находится в данный момент.

На земле большой желтый круг

Это скорее всего круг света. На улице тепло, погода солнечная — женщина без пальто, в одном платье, а в верхней части картины видны большие синие тенты (***маркизы***) — такими навесами защищают от солнца витрины магазинов или террасы кафе.

Кажется, что она стоит на арене цирка

Круг, на котором стоит женщина, по форме и цвету действительно похож на арену, посыпанную песком или опилками. Что только не происходит в цирке, кого только там не увидишь! Акробаты, дикие звери, укротители, клоуны… Опасные ситуации, непредвиденные положения, в любую минуту может что-то случиться… Возможно, художник хочет сказать, что между обычной улицей и цирковой ареной не такая уж большая разница.

Почему она так держит руки?

В правой руке у женщины сумка, которая раскачивается на ходу и поэтому видна нечетко: мы различаем лишь размытые

контуры. Другой рукой она что-то достает из кармана, а может быть, рука у нее за спиной — трудно сказать.

Куда она смотрит?

Перед тем как перейти улицу, она смотрит по сторонам, проверяя, нет ли поблизости машин. На заднем плане как раз виднеется автомобиль. Поза женщины говорит о ее внутреннем состоянии. Художник мог бы изобразить ее просто идущей, но он показал, как она остановилась и повернула голову: значит, она внимательно смотрит вокруг и подмечает все происходящее. Она настороже — наверное, так же бдительно следит за ней художник.

Почему у нее на лице полосы краски?

В намерения художника не входило изобразить эту женщину с фотографической точностью. Он выделяет некоторые ее черты, изменяет форму и цвет лица. Он не старается воспроизвести до мелочей то, что видит: он пишет свою картину, отталкиваясь от того, что видит. Чтобы написать портрет, надо наложить краску на холст, а здесь художник накладывает краску прямо на лицо модели…

Что это за тонкие прямые линии вокруг?

Скорее всего они не изображают ничего определенного, хотя иногда их истолковывают как грани прозрачного ящика или клетки. Подобный мотив часто встречается в произведениях **Френсиса Бэкона,** который говорил, что это своего рода рама внутри картины. С помощью этого приема художник стремился сосредоточить внимание на главной фигуре, дополнительно выделить ее, ограничив пространство вокруг.

На заднем плане что-то белое, похожее на рог

Этот предмет привлекает наше внимание, поскольку он чисто белый. Художник вводит в нескольких местах такие всплески белого цвета: рядом с правой рукой Изабеллы Росторн, у ее ног, по краю платья, на лице и на заднем плане, где видна кривая линия, повторяющая дугу площадки. На самом деле то, что можно принять за рог, — это сверкающее на солнце крыло автомобиля. Сходство с рогом не случайно, даже скорее желательно: оно позволяет почувствовать то, что подспудно присутствует в картине, — мотив жестокости, насилия. Стоит только проследить ряд, который выстраивает художник, как возникает цепь ассоциаций: автомобиль — колесо — рог — бык — сила — арена — поединок — опасность…

Позировал ли кто-нибудь художнику, когда он писал эту картину?

В обычном смысле слова — нет. **Френсис Бэкон** не любил работать в присутствии модели. Он понимал, что его манера письма может вызвать неудовольствие того, кто позирует: не всякому понравится, когда художник искажает и перекраивает его лицо… Однако при работе над портретом без контакта с реальностью не обойтись, и **Бэкон** старался наблюдать свою модель как можно чаще. Он всегда держал под рукой фотографии, служившие ему подспорьем. Портрет возник как результат смешения разных способов восприятия — вживую, по фотографии и по памяти.

Почему лицо женщины похоже на маску?

Френсис Бэкон не превращает лицо своей модели в маску. Напротив, он манипулирует с ним, производит своего рода пластическую операцию, чтобы показать одновременно и внешний облик Изабеллы Росторн, и то, что скрывается за ним — или под ним. Он снимает с лица слой за слоем. Плоскости цвета выглядят как подрезанные и отогнутые участки кожи, оголяющие плоть. Зеленый, белый, розовый — это, вероятно, нервы и сухожилия. Художник проникает все глубже, он не остановится, пока не удалит с лица все внешние покровы, пока не обнажит его

до конца. Только в этом смысле можно говорить о маске: если раньше она закрывала лицо, то теперь она сорвана. Это портрет человека страдающего. Это боль не одной лишь Изабеллы Росторн, а всего человечества: такой ее воспринимает художник.

Делал ли художник предварительные наброски к портрету?

Нет, подготовительных эскизов он не делал. Он работал в свободной манере: начиная эксперимент, мало кто знает, как он пойдет… Первые мазки кисти были для него определяющими: задавая тон всей картине, они влекли за собой некое непредвиденное продолжение; в толщине и направлении мазка, в его форме всегда таилось то, что **Френсис Бэкон** называл «случайностью». Каждое движение его кисти могло оказаться неожиданным для него самого. Начиная с первого мазка, картина развивалась по своей собственной логике — одна форма порождала другую… Часто художника не удовлетворял результат — ему не удавалось удержать равновесие между тем, что он был в состоянии выразить, и тем, что от него ускользало. В картине можно почувствовать эту двойственность: с одной стороны, крупные формы, размашистый рисунок, с другой — растекшаяся краска, «случайность» в чистом виде…

Кто такая Изабелла Росторн?

Это близкая приятельница художника. Они познакомились в одном из баров лондонского квартала Сохо, где любили собираться художники и писатели. Изабелла Росторн также позировала известному скульптору **Джакометти**. **Френсис Бэкон** представил ее в виде монументальной фигуры, напоминающей колонну. В названии картины подчеркивается, что она стоит на улице. Такое уточнение, которого художник мог бы и не делать, говорит о том, что перед нами сильная женщина, крепко стоящая на ногах. Что бы ни случилось в этом ненадежном, переменчивом мире, она считает себя тем стержнем, вокруг которого вращаются все остальные — все, кто проходит мимо…

— 30-
Девушки из Ольмо II

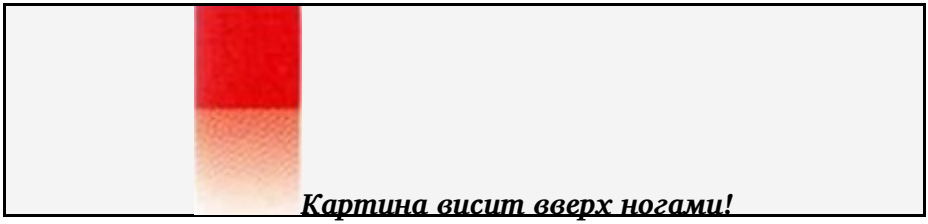
Девушки из Ольмо II

Октябрь 1981. Холст, масло. 250 x 250 см

Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция

Георг Базелиц (Георг Керн)

1938, Дойчбазелиц



Картина висит вверх ногами!

На самом деле она висит так, как ее задумал художник, но все на ней и правда изображено вверх ногами.

А нельзя повесить ее нормально?

В принципе можно, но никто не имеет права ее переворачивать. Тут все решает сам автор. Если он захотел сделать так, значит, так и должно быть.

Может быть, нам тоже встать на голову?

Такая мысль действительно может возникнуть. Но делать это незачем, поскольку и без всяких ухищрений прекрасно видно, что изображено. Все понятно с первого взгляда.

Мы видим двух велосипедистов

Это не велосипедисты, а велосипедистки: та, что справа, с голой грудью. В названии картины есть слово «девушки». Велосипеды изображены очень условно, но они вполне узнаваемы.

Колеса велосипедов похожи на диски

Когда смотришь на движущийся велосипед, промежутки между спицами сливаются, и колеса выглядят как сплошные круги — на картине они именно такие.

На картине много желтого цвета

Наверное, день очень солнечный, и желтый цвет создает ощущение света и тепла. На улице так жарко, что одежда не нужна, и велосипедистки едут голышом. Возможно, так решил за них художник. На картине он предоставил им полную свободу, хотя на самом деле девушки, конечно, были одеты.

Глаза у них такого же цвета, как и велосипеды

Используя один и тот же цвет — бирюзовый, — художник устанавливает гармонию между девушками и велосипедами. И велосипедистки, и велосипеды для него одинаково важны, они, так сказать, из одной семьи. Кроме того, бирюзовый цвет — это смесь синего с зеленым: цвет неба соединяется в нем с цветом растительности. Ни того ни другого реально в картине нет, но их присутствие тем не менее чувствуется.

Почему девушки так похожи друг на друга?

Это не какие-то конкретные девушки. Возможно, художник решил написать эту картину, наблюдая за проезжающими мимо велосипедистками. С кем-то из них он мог быть знаком, но в какой-то момент они слились в его сознании, и он уже не пытался их различить. Все они стали казаться ему на одно лицо.

Почему велосипеды тоже одинаковые?

Объяснение то же самое: художника не интересовали конкретные велосипеды или конкретные девушки; он хотел передать общую идею тех и других. Одинаковый цвет велосипедов упрощает задачу: глядя на них, не думаешь об их различиях, просто видишь перед собой велосипед — и все.

Почему персонажи и фон одного цвета?

Картина предстает как некий монолит, поэтому фон и персонажи почти одинакового цвета и одной плотности; они

неразделимы. Элементы живописи соединяются в единое целое. Если бы персонажи не были столь тесно связаны с фоном, мы могли бы начать строить догадки, где именно они находятся. По мысли художника, это невозможно, да и не нужно. Картина создает свой собственный мир — этим все сказано.

Картина кажется одновременно и плоской, и объемной — как такое возможно?

Желтый фон картины не дает представления ни о пространстве, ни о реальном месте действия. Он словно образует сплошную стену. Но девушки показаны в разных ракурсах. Та, которая впереди, изображена в профиль, и кажется, что она вот-вот выедет за пределы картины. Другая едет следом и, очевидно, находится дальше от нас, чем первая: колеса у ее велосипеда меньше. Благодаря этому и возникает объемность. Персонажи не «приклеены» к поверхности холста — они двигаются и живут самостоятельно. Рот у второй велосипедистки открыт: то ли она что-то говорит, то ли просто запыхалась, стараясь угнаться за первой…

Почему картина написана так небрежно?

Художник наносил краску грубыми мазками, их легко различить на холсте. Они не приукрашивают изображаемое, не сглаживают контуры — они сохраняют энергию движений кисти. Местами возникает впечатление, что краски отказывались подчиняться художнику: их приходилось укрощать, и мы видим результат единоборства автора с материалом. Дело не в том, что картина написана небрежно: художник намеренно не стал скрывать труда, который ушел на ее создание. Персонажи словно силой вырваны из действительности; попав в картину, они изменились до неузнаваемости, подчинившись законам, установленным для них художником.

Что значит Ольмо II?

Ольмо — это деревушка в Тоскане, в Италии. **Георг Базелиц** часто видел там девушек на велосипедах. У него есть две картины с таким сюжетом. Наша — вторая, она написана в октябре, и палитра цветов, выбранных автором, напоминает об осени, о желтеющей или краснеющей листве деревьев. Кроме того, нужно напомнить, что Ольмо еще и фамилия знаменитого итальянского велосипедиста (Джузеппе Ольмо неоднократно выигрывал велосипедные гонки в тридцатые годы прошлого века), так что название имеет двойной смысл.

Как работал Базелиц?

Обычно он работал, положив холст на землю и заранее отбросив традиционные правила расположения предметов в пространстве. Сама структура его произведений исключала такие понятия, как верх, низ, право, лево, длина, ширина и т. п. Именно так он и писал своих велосипедисток, а не просто перевернул готовое полотно, чтобы выставить его в музее вверх ногами.

Как автору пришло в голову выставить картину, на которой всё вверх ногами?

В процессе работы любой художник может перевернуть картину, чтобы лучше ее рассмотреть, отвлечься от сюжета и выверить соотношение цвета и формы. В перевернутом виде легче увидеть, насколько уравновешена композиция, проще обнаружить слабые места, проверить, всё ли в картине «держится». Но выставить такую картину на всеобщее обозрение впервые решился **Базелиц**. Его эксперимент, осуществленный в 1969 году, имел далеко идущие последствия: он дал начало целому новому направлению в живописи.

С какой стати мы должны смотреть на картину, где всё перевернуто с ног на голову?

Базелиц никого не заставляет смотреть на свои картины, будь они обычные или перевернутые. Но коль скоро мы на них смотрим, мы должны приготовиться к неожиданностям. Сюжеты у **Базелица**, хотя и вполне узнаваемые, представлены таким образом, что их связь с действительностью очень слаба. Она существует, но уловить ее нелегко. Цель художника —

уничтожить противоречие между фигуративной и абстрактной живописью. И если зритель сумеет преодолеть удивление, невольно возникающее вначале, то через некоторое время он обнаружит нечто еще более удивительное: он просто-напросто забудет, что изображение перевернуто…

Базелиц написал эту картину с целью шокировать зрителя?

Конечно, такая необычная картина не могла остаться незамеченной, хотя художник вовсе не имел в виду шокировать публику. Современная жизнь предлагает нам зрелища гораздо более шокирующие. В фотохронике и кинофильмах нам без конца показывают сцены невероятной жестокости, землетрясения и наводнения, людей, умирающих от голода, гибнущих на войне, теракты, пытки, покушения, убийства… По сравнению со всеми ужасами, к которым мы привыкли, чем нас может потрясти картина **Базелица**? Только тем, что всё на ней вверх ногами?! Абсурдность и необоснованность зрительского возмущения становится особенно очевидной, если вспомнить, что в мире, в котором мы живем, все и правда перевернуто, поставлено с ног на голову. Живопись Базелица осуществляет одну из главных функций искусства — выводить наш разум и наши чувства из состояния привычного комфорта, безразличия и безучастия, побуждать нас по-иному смотреть на мир…

Франсуаза Барб-Галль, известный французский искусствовед, изучала историю искусств в Сорбонне и в Школе Лувра, где теперь преподает. Одновременно она возглав ляет ассоциацию CORETA (Comment regarder

un tableau. «Как смотреть на картину») и в ее рамках проводит регу лярные конференции и семинары. Автор многочисленных статей по искусству.

Фотоматериалы для настоящего издания предоставили (цифры в скобках соответствуют номеру репродукции):

ADAGP, Paris, 2002 (19, 23, 26, 27, 28)

Mondrian/Holtzman Trust c/o Beeldrecht, ADAGP, Paris, 2002 (24)

Succession Chagall, Banque d'Images, ADAGP, Paris, 2002 (22)

The Estate of Francis Bacon, ADAGP, Paris, 2002 (29)

AKG, Paris (3, 15, 17)

Erich Lessing/AKG, Paris (10, 18, 25)

Archives Adam Biro (5)

Artephot/J. Martin (26)

Baselitz Georg, 2002, *Derneburg* (30)

Bildarchiv Preussicher Kulturbesitz/Jorg P. Anders (13)

Bridgeman Giraudon (1, 5, 9, 12, 21, 27)

Bridgeman Giraudon/Lauros (29)

CNAC/MNAM Dist. RMN (30)

Kunsthaus, Zurich (24)

MAC, Galeries contemporaines des musees de Marseille (28)

Photos (1, 2, 4, 6, 7, 8, 1 1, 14, 16, 19, 20, 23)

Succession Picasso, Paris, 2002 (25)

Как говорить с детьми об искусстве

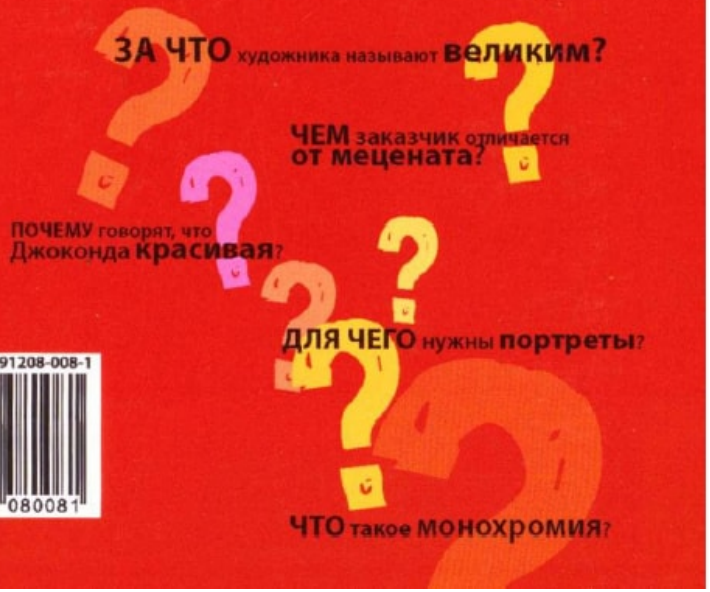
Первая книга об искусстве для детей, адресованная взрослым

Всем, кто хочет, чтобы их дети любили и понимали искусство, эта книжка поможет заранее подготовиться к первому знакомству с картинами таких разных художников, как Боттичелли, Вермеер, Дега, Шагал, Поллок…

Беседы – в форме вопросов и ответов – о тридцати знаменитых картинах

- позволят получить начальное представление об истории искусств,
- помогут понять различия между жанрами живописи,
- дадут ключ к пониманию религиозных и мифологических сюжетов.

МИР ИСКУССТВА И МУЗЕЕВ ДОСТУПЕН КАЖДОМУ


ЗА ЧТО художника называют великим?
ЧЕМ заказчик отличается от мецената?
ПОЧЕМУ говорят, что Джоконда красивая?
ДЛЯ ЧЕГО нужны портреты?
ЧТО такое монохромия?

ISBN 978-5-91208-008-1